

**UMA NOVA EXPERIÊNCIA POÉTICA
NO *CANCIONEIRO GERAL*:**

O SONHO DE JOÃO BARBATO

Tamara Varela Alonso

Grao en Linguas e Literaturas Modernas: Portugués

Traballo de Fin de Grao (ano académico 2015-2016) dirixido pola Profesora

Maria Isabel Morán Cabanas

Xullo de 2016



FACULTADE DE FILOLOXÍA

**UMA NOVA EXPERIÊNCIA POÉTICA
NO *CANCIONEIRO GERAL*:**

O SONHO DE JOÃO BARBATO

Grao en Linguas e Literaturas Modernas: Portugués

Traballo de Fin de Grao (ano académico 2015-2016)

Xullo de 2016

Autora: Tamara Varela Alonso

Titora: Maria Isabel Morán Cabanas

ÍNDICE

I. ESTADO DA QUESTÃO, OBJETIVOS E BASES METODOLÓGICAS	3
II. CONTRIBUTOS PARA UMA IDENTIFICAÇÃO BIOBIBLIOGRÁFICA DE JOÃO BARBATO E OUTROS NOMES DE REFERÊNCIA NO CONVÍVIO PALACIANO	12
III. O MOTIVO DA “VISÃO” DO SONHO ERÓTICO: DA TRADIÇÃO ANTIGA ATÉ AO <i>CANCIONEIRO GERAL</i> DE GARCIA DE RESENDE	19
IV. O RELATO VERSIFICADO DO SONHO DE JOÃO BARBATO COM VIOLANTE DE MEIRA E A POÉTICA DO DESCARAMENTO	28
V. O PROJETO DE ENCENAÇÃO DO SONHO DE JOÃO BARBATO: DO <i>CANCIONEIRO GERAL</i> DE GARCIA DE RESENDE AO PALCO CONTEMPORÂNEO.....	34
VI. CONCLUSÕES.....	39
VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45

ANEXO

1. "DO SONHO DE JOÃO BARBATO": CRITÉRIOS DE EDIÇÃO E PROPOSTA
DE FIXAÇÃO DO TEXTO
2. GLOSSÁRIO

I. ESTADO DA QUESTÃO, OBJETIVOS E BASES METODOLÓGICAS

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, impresso em Lisboa no ano de 1516, liga-se a uma linha de tradição peninsular muito antiga de cancioneiros manuscritos, na sua maioria individuais, chamados “livros de mão”. No processo formativo do *Cancioneiro* tem uma importância decisiva o afã colecionador de Garcia de Resende, que reuniu uma grande quantidade de textos da época de D. Afonso V (1448-1481), D. João II (1481-1495) e D. Manuel I (1495-1521), textos de poetas cortesãos — frequentadores dos serões do Paço —, aos quais juntou alguns da sua própria autoria. As designações com que habitualmente se denomina este tipo de produção literária, de *poesia cortesã* ou *poesia palaciana*, estão justificadas, portanto, em função do meio social e cultural em que nasceu, cresceu e foi divulgada. Como assinala Aida Fernanda Dias (1998, V: 74), seguindo o exemplo de certas cortes estrangeiras — França, Itália, Borgonha, Aragão e sobretudo Castela —, o exercício da poesia e o versificar “coletivo” tornou-se uma importante prova de galantaria e requinte entre os nobres portugueses; eram eles que participavam ativamente nessas famosas festas — em que compareciam ricamente ataviados e dispostos a exibir a sua elegância e habilidade em todo o tipo de entretenimentos: nas galantarias, nos cantos e danças, nos jogos e torneios, na arte de conversar e também na de poetar —.

Na verdade, o motivo que justifica o intenso trabalho de compilação feito por Garcia de Resende, e a impressão do cancioneiro resultante, não foi apenas a ânsia de evitar que se perdessem “muitas coisas de folgar e gentilezas” que caíam no esquecimento, mas também a tentativa de rivalizar com os poetas estrangeiros que nas restantes cortes peninsulares compunham as suas criações literárias em contextos culturais de características praticamente idênticas às dos autores portugueses. Ora, também a publicação do *Cancioneiro* ultrapassou a mera determinação individual, integrando-se plenamente num clima de exaltação nacionalista e num sentimento euforizante no seio da Europa dos Descobrimentos: supunha uma apresentação de Portugal (de um “grande Portugal”) face aos vizinhos, perante a Europa cristã e perante o mundo inteiro, tal como se diz explicitamente nas palavras do Prólogo. Ali também a arte de poetar (ou de “trovar”) aparece como riqueza que não deve cair no esquecimento, como verdadeiro património cultural ou sociocultural:

Porque a natural condiçam dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memoria, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e vertudes, de ciencia, manhas e gentileza sam esquecidos. Que, se os escritores se quisessem acupar a verdadeiramente escrever, nos feitos de Roma, Troia e todas outras antigas cronicas e estorias, nam achariam mores façanhas, nem mais notaveis feitos que os que dos nossos naturaes se podiam escrever, assi dos tempos passados como d' agora (...). Todos estes feitos e outros muitos d'outras sustancias nam sam divulgados como foram, se jente d' outra naçam os fizera. E causa isto serem tam confiados de si, que nam querem confessar que nenhũus feitos sam maiores que os que cada ãu faz e faria, se o nisso metessem. E por esta mesma causa, muito alto e poderoso Principe, muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas, sem haver delas noticia, no qual conto entra a arte de trovar, que em todo o tempo foi mui estimada (...) .E nas cortes dos grandes principes é mui necessaria na jentileza, amores, justas e momos, e tambem para os que maos trajos e envenções fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, como no livro ao diante se veraa (Dias ed.,1990-1993, I: 9-10).

Além disto, o interesse da obra radica em grande medida no facto de ter sido compilada numa época de transição, a cavalo entre dois séculos, reunindo textos dos finais da Idade Média e do limiar da Renascença. A corte portuguesa é o palco, e constitui sem dúvida uma atalaia privilegiada onde as novas tendências estéticas podiam encontrar mais rapidamente a sua via de propagação e consolidação. Assim sendo, não se revela possível formular uma periodização em termos completamente bem delimitados para a produção poética recolhida por Garcia de Resende: esta obedece ora a modelos medievalizantes — quer circunscritos ao tom áulico presente nas cantigas de amor, quer de feição ruralizante e popular à maneira das cantigas de amigo, quer ainda ao ataque num tom sério ou jocoso dos versos de escárnio e mal-dizer —; ora a valores que remetem para uma abertura de pendor classicista e italianizante (Buescu, 1990: 184).

Para além dos motivos religiosos e épicos, as composições do *Cancioneiro Geral* dividem-se — numa classificação geral e para os efeitos do que aqui mais nos importa — em dois grandes temas: o amor e a sátira, veiculada esta última poeticamente numa dupla orientação que depois comentaremos. Quanto ao primeiro, alguns dos textos apresentam novidades no que diz respeito ao panorama literário da época anterior, as quais têm sido objeto de análises e estudos específicos: recriações / traduções de textos latinos (cartas, particularmente), visões (onde podemos incluir, em certo sentido, os sonhos), alegorias e peregrinações quer inspiradas em fontes originais quer a partir da intermediação de textos em língua castelhana compostos pelo Marquês

de Santilhana, Jorge Manrique, Juan de Mena, etc. e recolhidos no *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena (1445).

Quanto à sátira, por um lado deparamos com a dominada por um espírito galhofeiro e brincalhão (“coisas de folgar”), que procura e provoca o riso fácil e imediato e que, em bastantes casos, desce ao campo do obsceno — este último está presente, de facto, na composição que constitui o objeto de estudo neste trabalho. Por outro, encontramos a sátira grave que critica com seriedade e rigidez os males da sociedade, mostrando mesmo raiva perante determinadas situações: a ambição excessiva perante uma nova era com a riqueza dos negócios ultramarinos; o debate entre os velhos nobres, que não aceitam partilhar prestígios sociais com os recém-chegados, sem linhagem, que querem fazer gala do seu poder monetário; a corrupção na justiça, na administração ou na política da monarquia; as intrigas do círculo palaciano com relação ao rei; a presença dos judeus e dos cristãos-novos (*marrãos*), atacados sob um posicionamento antisemita; etc. (Lopes, 1998).

Com efeito, o próprio Garcia de Resende preocupou-se em tornar visível uma classificação do conjunto dos textos compilados em três grupos diferentes através da TAVOADA DE TODALAS COUSAS QUE ESTAM NESTE LIVRO. Segue esta ordem e delimitação:

A) Um grupo chamado *De Louvor*

B) Outro com duas ramificações:

- (i) Uma delas genérica, que não recebe nenhuma denominação;
- (ii) Outra referida como *cousas de folgar*, sobre as quais o compilador se preocupa de advertir na edição de 1516:

TAVOADA DE TODALAS COUSAS QUE ESTAM NESTE
LIVRO ASSI EM ORDEM COMO NELE VAM E NAS COUSAS
DE FOLGAR ACHARAM UM SINAL COMO ESTE +

É exatamente entre as composições marcadas com o sinal + que aparecem as trovas do João Barbato que são alvo da nossa análise e ao longo das quais o autor relata à dama Violante de Meira o sonho erótico que teve com ela uma noite, tal como podemos comprovar abaixo:

(...)

+ De Gil de Crasto a Anrique d'Almeida.	fo. LVIII
+ De Pedr' Homem, trovas e <<a>> cantigas.	fo. LIX
D'Anrique d'Almeida, sete cantigas.	fo. LX
De Joam Barbato, d' avisos.	fo. LX
+ Outras suas, d'ũu sonho. ¹	fo. LXI
+ De Diogo Fogaça aas damas e quatro cantigas.	fo. LXI
De Fernam Lobato a ãa molher.	fo. LXI
De Gil Moniz a ãa molher.	fo. LXII
D'Afonso Valente a Dona Guiomar e grossa d'ũa cantiga e ãa pergunta.	fo. LXII
De Rui Moniz a sua dama.	fo. LXII
+ Trovas e cantigas suas, desta folha atee às	fo. LXIII
De Tristam Teixeira, tres cantigas.	fo. LXIII

(...)

Diga-se, aliás, que o *Cancioneiro Geral* foi objeto de inúmeros cortes por parte da censura inquisitorial. Figura, de facto, no *Catalogo dos livros que se prohibem neste regnos & senhorios de Portugal por mandado do illustrissimo & reuerendissimo senhor Dom Iorge Dalmeida Metropolytano Arcebispo de lisboa, Inquisidor geral...*, impresso em Lisboa por António Ribeiro em 1581. Foram, sobretudo, os textos satíricos que sofreram mais esta censura e parece bem significativo que essa composição sobre a experiência onírica de João Barbato falte em diversos exemplares conservados do *Cancioneiro*, por exemplo, no de Coimbra. O que viria a ser ali o fólho LXI desapareceu, tornou-se inexistente “por causa das trovas libidinosas que o citado autor dirigiu a Violante de Meira”, eliminadas sob alçada do corte censório (Dias, 1998, V: 105).

Apesar de ter sido e continuar a ser o *Cancioneiro* de Resende objeto de estudo relevante nas últimas décadas do século XX e inícios do século XXI a nível geral, podemos dizer que são ainda bastantes escassas as edições e estudos particulares sobre autores concretos que tiveram a fortuna de ver suas trovas passar a fazer parte da

¹ O negrito do *incipit* do texto é nosso.

compilação. Tenhamos em conta que estes alcançam aproximadamente o número de duzentos — e devemos sublinhar “aproximadamente”, pois ainda nos dias de hoje se torna difícil dar uma cifra exata, devido às possíveis homonímias e dificuldades de discriminação pela falta de dados biográficos em bastantes casos —.

A produção de João Barbato, embora apresente traços que podemos licitamente qualificar como originais e inovadores no conjunto da poesia coetânea no espaço ibérico, encontra-se nessa grande conjunto de composições que nunca foram objeto de uma análise verdadeiramente profunda e apurada. Precisamente a escassez de trabalhos específicos dedicados a este autor e ao texto que tomamos em consideração é uma das principais razões que nos animou a empreender o presente estudo. Com efeito, ao longo do nosso trabalho teremos a oportunidade de comprovar qual foi a fortuna crítica que tem acompanhado o texto em causa dirigido por João Barbato a essa dama da Corte (pois disse dela que morava “em casa da rainha”).

As alusões feitas a tal sonho por alguns autores que se detiveram no *Cancioneiro Geral*, como Ana Maria Sánchez Tarrío (1996 e 2000) ou Cristina Almeida Ribeiro (1993), oferecem-nos apenas uma perspectiva panorâmica sobre a composição e assinalam a sua “originalidade”, “singularidade” ou “excecionalidade” no âmbito da compilação resendiana, sem ir além disso, sem explicá-la. Apontam ou sugerem, isso sim, o interesse do texto para uma abordagem pormenorizada dos seus versos. Outros foram mais explícitos ao indicar a ousadia e vivacidade do autor ao relatar poeticamente sem pudor a vivência do desejo e da realização sexual subsequente num ambiente jovial, como Margarida Vieira Mendes (1993: 332-333). E, por sua vez, Maria Isabel Morán Cabanas referiu-se brevemente à composição sob dois pontos de vista: ao inclui-la no seu trabalho sobre as damas “em deslouvor” (1999: 333-350) e ao tratar da presença do léxico da vestimenta na “recriação” de experiências sexuais (2001: 419-422).

Mas, na verdade, carecemos nos dias de hoje (em que se comemoram os 500 anos da edição do *Cancioneiro Geral*), de um estudo particular a propósito da obra de João Barbato no âmbito da poesia portuguesa coetânea e, portanto, também sobre o texto em questão. Dispomos de leves apontamentos ou notas avulsas, mas ninguém empreendeu até agora uma abordagem detalhada. E isso surpreende ainda mais se tivermos em conta que a composição que submetemos aqui a análise pode ser mesmo

licitamente considerada como o mais antigo relato versificado de um sonho erótico em língua portuguesa.

A nossa intenção é, portanto, preencher essa lacuna: levar a cabo uma análise temática a partir de considerações ligadas a fatores de cariz histórico-social e literário que envolvem o *Cancioneiro*, sem excluirmos do nosso trabalho qualquer chamada de atenção que consideremos necessária aos planos estritamente estilístico e léxico — aliás, colocaremos em Anexo uma proposta de fixação do texto, com notas explicativas e glossário, com vista a facilitar a leitura e consulta deste. Com efeito, como caberia esperar, não é precisamente nas composições amorosas que deparamos com maiores dificuldades de leitura e interpretação no *Cancioneiro Geral*, pois, amiúde o vocabulário destas torna-se bem inteligível, exprimindo lugares comuns. Pelo contrário, os textos jocosos “caracterizam-se por maior riqueza linguística e até em certas ocasiões os motejadores recorrem a invenções ou adaptações terminológicas (...) através dos quais os poetas pretendem deixar constância da sua perícia e vocação humorística” (Morán Cabanas, 2005: 52).

Por outro lado, parece necessário refletir sobre a classificação destas trovas como “de folgar”, a qual somente pode ter lugar se se assumir que o discurso dirigido a Violante de Meira é socialmente legítimo no determinado círculo em que foi produzido, na Corte de finais do século XV ou inícios do XVI. Unicamente assim a composição entraria numa dinâmica de “jogo social” e seria uma espécie de brincadeira, de instrumento para “folgar”, não agredindo portanto a “imagem pública” da interlocutora e coprotagonista, não ultrapassando os limites do que é lícito num ambiente descontraído. É verdade, porém, que faz sentido lembrar aqui que o ponto de vista androcêntrico predomina (ou quase monopoliza) o *Cancioneiro Geral*.

Ora, na atmosfera lúbrica e folgazã de boa parte dos seus textos, todos os limites, todos os protocolos, todos os decoros, todas as “apropriações” parecem esvaecer-se e tanto o homem como a mulher se tornam alvejadores e alvejado. Neste sentido, pensemos nas mofas a que é submetido o próprio Garcia de Resende, o célebre “peixe-tamboril”, que não deixa de incluir na sua coletânea os textos em que é alcunhado e realcunhado numa acumulação jocosa permitida no círculo palaciano (Dias ed., 1990-1993, IV: n° 879).

Tendo em conta que os novos ares da Renascença começam a deixar-se notar no *Cancioneiro Geral* e que algum outro estado onírico presente na compilação portuguesa nos remete explicitamente à cultura italiana e à castelhana que nela se inspira, refletiremos sobre o motivo do sonho e as suas origens literárias, seguindo-lhe brevemente os passos desde a antiguidade greco-latina. Para além disso, far-se-á uma breve referência a novos aparecimentos do tema na produção literária posterior, concretamente no Barroco, em que o espírito de jogo está também tão presente. Na verdade, isto parece-nos bem pertinente, pois não é por acaso que se tem abordado empenhadamente o *Cancioneiro Geral* como a “urdidura do signo barroco”, entre outros por Maria dos Prazeres Gomes (1996: 739-744) ou Geraldo Augusto Fernandes (2011: on line), que mesmo fala de “vanguardismo experimentalista” perante a obra de certos autores ali compilados². Inclusive, o hispanista Antonio Alatorre (2003), especialista na poesia espanhola dos Séculos de Ouro, foca o sonho erótico — presente já no texto do palaciano quatrocentista João Barbato — como um verdadeiro lugar-comum desse período.

Por outro lado, dada a estrutura dialogada e as potencialidades para levar ao palco o texto de João Barbato, não queremos deixar de nos ocupar do tratamento que lhe foi aplicado para a sua encenação pela célebre Companhia da Cornucópia, uma amostra ou ilustração da sua atualidade, vivacidade, graça intemporal, etc. De facto, é hoje consensual na abordagem do fenómeno dramático (na sua condição de espetáculo) o alargamento do seu domínio a diversas produções culturais que se ligam a manifestações lúdicas, tais como as composições “de gentileza” e “de folgar” reunidas no *Cancioneiro Geral*, enquanto componentes antropológicas do estudo da atividade do homem em sociedade, apesar da sua distância da “categoria” de teatro entendida esta em sentido estrito (Barata, 1993: 29).

² Porque, na verdade, “os concretistas e experimentalistas do século XX irão beber no Barroco as construções experimentais que já vigoravam na recolha de Resende” (Fernandes, 2006: 23). E, ainda, quanto às questões de retórica e versificação, deparamos no *Cancioneiro* com um alargamento das possibilidades expressivas, iniciando-se então, por exemplo, uns modelos de elaboração poética que chegarão a estar muito presentes no lirismo português do século XVI. Estes ficam plenamente evidenciados, para citar apenas dois dos casos mais célebres, no cultivo das redondilhas de Luís de Camões ou nas de Sá de Miranda (ao lado da prática do chamado *dolce stil nuovo*). E ainda continuarão a vigorar ao longo de todo o século XVII, da poesia de Francisco Rodrigues Lobo a muitos outros autores reunidos nos Cancioneiros barrocos (Buescu, 1990: 183-184).

A focagem dos textos devem contribuir, no nosso entender, para explicar a complexa malha de relações humanas, de volições e de vivências, seguindo uma metodologia comparatista e uma ótica interdisciplinar, a partir dos questionamentos ou das formulações expostas por insignes medievalistas como Jacques Le Goff nas suas obras paradigmáticas — entre outras, *História e Memória* (2003). Metodologicamente, convocámos de forma particular para o nosso trabalho acerca de uma poesia palaciana marcada pelo espírito lúdico dos serões celebrados na Corte portuguesa, a célebre conceção do *homo ludens* formulada por Johan Huizinga, entendendo inevitavelmente o jogo como um verdadeiro fenómeno cultural (e até vital, em palavras do historiador holandês): "a existência do jogo é inegável. É possível negar, se se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, o bem, Deus. É possível negar-se a *seriedade*, mas não o jogo" (Huizinga, 1984: 6).

Do jogo participa-se com umas regras assumidas e mesmo consentidas, com a consciência da criação de um universo diferente da vida quotidiana, entrando também aí o fator da concorrência. Com efeito, o carácter competitivo do jogo de que fala Huizinga evidencia-se nitidamente no *Cancioneiro Geral*, em que cada poeta cortesão pretende fazer gala da sua inspiração e de habilidade na versificação perante os outros, os seus congéneres — assim, até deparamos ali com “torneios” ou “concursos” poéticos com prémios para o vencedor.

De forma semelhante ao mencionado estudioso, o sociólogo e crítico Roger Caillois sublinha também que o poeta inventivo passa por uma espécie de treinamento num jogo: “el *ludus* da ocasião a un entrenamiento, (...) en el manejo de tal o cual aparato o en la aptitud de descubrir una respuesta satisfactoria a problemas de orden estrictamente convencional” (Caillois, 1986: 67). Embora inserido no seio de um ritual e de umas correspondentes normas de comportamento a seguir, o poeta cortesão português terá de saber demonstrar a suas capacidades como tal e fazer gala de um talento que o levará a sobressair e a se tornar original e merecedor de admiração na roda palaciana. Pode pois, e até deve, inserir certa inovação dentro da tradição.

Igualmente, convocámos aqui Mikhail Bakhtin (1987) com a sua teoria do discurso carnavalesco no âmbito da história das mentalidades e a junção por apagamento de fronteiras entre o real e o fictício através de um processo de transformação levado a cabo no espaço do imaginário que caracteriza o carnaval —

mesmo zombaria e louvor podem aparecer em conexão, simultaneamente. No nosso caso, estamos perante um “carnaval” que aparece em forma de sonho erótico (obsceno) e que não se submete a quaisquer constrangimentos da razão nem da cortesia, deixando lugar no poema ao domínio da inconsciência e ao ditado da excitação. Se na lírica amorosa apenas deparamos com alusões a partes altas (e, portanto, nobres) do corpo da mulher, nas “coisas de folgar” podemos encontrar referências às baixas, como acontece no poema de João Barbato — cabe lembrar que, quanto ao âmbito da sátira na literatura medieval galego-portuguesa, as formulações de Bakhtin para o discurso carnavalesco têm sido já aplicadas explicitamente por estudiosos, tal como acontece em abordagens de Giuseppe Tavani (1984) ou de José Luís Rodríguez (1993).

As hierarquias ou amostras de gentileza estabelecidas social e convencionalmente entre o poeta que se dirige a uma dama e esta ficam subvertidas, quebra-se, em múltiplos sentidos, a “mesura” imposta pela sociedade: no falar dele, no agir dela e, por fim, na consumação plena do ato sexual. O discurso convencional, cortês, galante e protocolar transveste-se por meio do riso, do humor e doutros elementos que partilham com estes o espírito lúdico ou “de folgar” — como veremos, no nosso texto rimam muito significativamente, não apenas por razões fónicas ou rítmicas, os vocábulos “siso” e “riso”.

II. CONTRIBUTOS PARA UMA IDENTIFICAÇÃO BIOBIBLIOGRÁFICA DE JOÃO BARBATO E OUTROS NOMES DE REFERÊNCIA NO CONVÍVIO PALACIANO

São pouquíssimas as notícias disponíveis acerca do autor da composição objeto do nosso estudo, João Barbato. Sempre que se faz referência a ele remete-se para sua breve produção como autor de dois poemas, nunca para a sua vida. Margarida Vieira Mendes, no verbete já aludido do *Dicionário da Literatura Medieval galega e portuguesa*, diz única e exclusivamente que é um “Poeta palaciano da segunda metade do século XV, decerto já ativo na corte de D. Afonso V. Dele conhecem-se apenas duas composições, publicadas em 1516, nos fls. 60v-61 do *Cancioneiro Geral*” (Mendes, 1993: 332-333). Por sua vez, Aida Fernanda Dias insiste também, no seu *Dicionário comum, onomástico e toponímico* (2003), nas grandes dificuldades para encontrar dados sobre o autor (Dias, 2003, VI: 112).

Tendo consultado uma quantidade considerável de materiais sobre os autores do círculo cortesão da época em que foram elaborados os textos do *Cancioneiro* de Garcia de Resende, não chegámos a encontrar nada acerca de João Barbato. Para além disso, à procura de uma garantia de atualização nos dados da temática biobibliográfica da compilação, tivemos a possibilidade de conhecer e consultar o trabalho do projeto sediado na Universidade de Lisboa, ECHO - *Poesia e poetas do "Cancioneiro Geral"*, que coordena a especialista Cristina Almeida Ribeiro e tem como finalidade “dar uma resposta orgânica à necessidade de produção de ferramentas que permitam um melhor conhecimento da poesia palaciana portuguesa (c. 1440-1516) e do lugar que lhe cabe no panorama peninsular coetâneo” (Ribeiro ed., 2012: on line).

No entanto, sobre a precisa identificação deste autor não parece ter sido feita nenhuma luz até ao momento presente como resultado do projeto, ainda em andamento — caberá esperar, talvez, pela publicação de um anunciado *Dicionário do Cancioneiro Geral: Poetas e Arte Poética* e de uma nova edição da coletânea que a equipa de Echo pretende levar a cabo. Por outro lado, é claro que no processo de elaboração do nosso trabalho, não esquecemos as obras de referência clássicas sobre a biografia dos poetas palacianos, como a de Teófilo Braga (1871), ainda hoje de consulta imprescindível; mas

de João Barbato unicamente aparecem ali três citações: no índice de autores e na menção a um e outro poema da sua autoria. Quanto a dados, nenhum!

Assim sendo, tentámos realizar a identificação histórica das pessoas que são referidas explicitamente nas trovas de João Barbato, pois temos de ter em conta sempre que estamos perante um tipo de poesia que é atividade social, protocolar, lúdica e de divulgação por / entre cortesãos. Possui, portanto, um cariz imediato: ali são apelados os cortesãos e damas do círculo fechado da Corte. Os versos do *Cancioneiro* apresentam um alcance mais direto, já que se dirigem sempre a certos seres e factos quotidianamente situados, perfeitamente localizáveis por todos: “o que explica a preocupação do compilador em assinalar na rubrica, sempre que possível, aquelas circunstâncias concretas que motivaram os poemas e o responsável ou responsáveis delas, por vezes rotulados até com os seus títulos e funções” (Ribeiro, 1991: 21).

No caso do nosso autor, as alusões da rubrica referem apenas a dama Violante de Meira, situando-nos perante um exemplo que ilustra a observação feita por Ema Tarracha Ferreira: “os líricos do *Cancioneiro Geral* já não respeitam o anonimato da senhora, nem escondem a sua identidade sob um pseudónimo literário ou um anagrama” (1993: 40). Ora, revela-se igualmente difícil a identificação da dama à qual se dedicam as trovas. Na verdade, Aida Fernanda Dias regista no *Dicionário comum, onomástico e toponímico* (2003), o nome D. Violante, mas não acompanha o sobrenome, de Meira, pelo que não sabemos se realmente se está a referir a esta (porque não remete a nenhum texto em particular) e sabemos que Violante é um nome bem frequente na antroponímia portuguesa da época e na produção literária quatrocentista (inclusive na compilação de Resende). Por esta razão a informação que fornece esta autora situa-se apenas no domínio da hipótese:

Deve ser a D. Violante que foi donzela da Rainha D. Leonor entre 1481 e 1482. Seria então, umas das filhas do coudel-mor Fernão da Silveira, que veio a casar com Fernando Martins Mascarenhas, capitão dos ginetes de D. João II (Dias, 2003, VI: 727).

Diga-se, aliás, que esse coudel-mor Fernão da Silveira é um dos autores mais destacados do *Cancioneiro Geral* e uma figura muito prestigiada social e politicamente na Corte de D. João II. Para além de ter sido nomeado Coudel-Mor em 1454, ocupou o

cargo de regedor da justiça, sendo um homem do círculo mais próximo do monarca, tendo participado em algumas das negociações mais decisivas do seu reinado.

Na investigação que pela nossa parte foi levada a cabo em fontes historiográficas tivemos a boa fortuna de localizar uma informação que — com a maior cautela e prudência — não podemos deixar de apresentar como hipoteticamente útil para a identificação histórica da dama a que nos referimos. Trata-se de uma informação genealógica que figura na *Pedatura Lusitana-Hispânica em que se contêm várias famílias*, composta pelo célebre genealogista português Cristovão Alão de Morais:

7. Artur de Brito filho 1.º deste foi Alcaide mor de Beja. Casou com Dona Maria Correa filha de Franc.º Eanes dizem ser Amo da R.» D. Leonor m." del Rei D. João 2.º sem embargo de seu Amo foi Heitor do Carvalhal mas poderia ter dous como aconteceu muitos Príncipes outra memoria diz casou, cõ D. Violante de Meira filha de Franc.º Eanes de Torres que parece (') he mesmo asima dizemos ser Amo de sua m.r D. Violante Ais. de Sequeira da qual não teve g. (Morais, 1943-1948 [1673], IV: 243).

Veja-se que o excerto citado remete para famílias da nobreza no reinado de D. João II e D. Leonor, precisamente o mais representado em termos quantitativos na poesia do *Cancioneiro*. E a ele também nos remeterá outro nome próprio referido na composição: Vasco Palha³. Sobre este, Aida Fernanda Dias aponta o seguinte:

Indivíduo referido em trovas de João Barbato e noutras compostas em 1496. Deve ser o Vasco Palha, morador na ribeira de Santarém, a cuja casa se recolheram D. João II, a Rainha D. Leonor e a Princesa D. Isabel, quando deixaram o filho e o marido moribundo na casa de um pobre pescador, para onde fora levado após a fatal queda do cavalo, casa onde veio a falecer: (Dias, 2003, VI: 500).

Ainda existe outro cortesão aludido nos versos de João Barbato, Rui de Sousa, que, a partir dos breves comentários que a ele se dedicam no texto poético, parece manter uma relação de namoro (ou mesmo de noivado) com Violante de Meira. Segundo Aida Fernanda Dias, a identificação seria esta:

³ Vasco Palha foi o fidalgo que acolheu em sua casa o rei D. João II em 1491, quando se produziu a queda do cavalo do Príncipe herdeiro, D. Afonso, de cujas feridas morreu às poucas horas: “E logo el-rey se foy dali a pee e a raynha e princesa como mortas levadas e atravessadas em mullas aas casas de Vasco Palha que sam na mesma ribeira (...). Estiveram assi quinze días nas casas de Vasco Palha, e dahi hũa noyte escura sem tocha nem claridade se mudaram às casas de Dona Maria de Vilhana molher que foy de Fernam Telez, onde estiveram muytos días encerrados, que por suas grandes tristezas ninguém ousava de os confortar, e logo ali forão visitados de todos os senhores e ciudades do reyno” (Verdelho ed., 1994: 362).

Rui Dias de Sousa, cognominado «o Cid», era filho de Lopo de Sousa e foi legitimado por D. Manuel em 1511. Casou com D. Branca Coutinha, senhora que o acampanhou a África e que, em 1516, juntamente com outras portuguesas, ajudava a tratar dos feridos, prestando também auxílio a todos os que se esforçavam por resistir os ataques dos mouros a Arzila. Nos anos de 1501, de 1503 e de 1516, Rui de Sousa combateu em Arzila, praça de que chegou a ser capitão, donde saiu para a capitania de Alcácer Ceguer, onde em breve faleceu, por volta de 1522, em luta com os alcaides de Xexuão e de Tetuão (Dias, 2003, VI: 664).

Ora, pensamos que se trata de uma atribuição errada, pois haveria um certo desfase cronológico com o outro indivíduo aludido no texto, Vasco Palha. Depois de consultas bibliográficas pertinentes, consideramos legítimo optar por outra identificação deste Rui de Sousa: seria o indivíduo que desempenhou o cargo de meirinho mor de D. João II e do seu almotacé-mor (antigo inspetor de pesos e medidas), tendo recebido grandes benesses do monarca. Foi, aliás, senhor de Sagres e, ainda, como embaixador viajou a Inglaterra e a Castela para renovar alianças para a tramitação do Tratado de Tordesilhas. Várias vezes aparece nomeado na compilação portuguesa, onde se diz que foi “grande fazedor de momos. Também participou nas justas celebradas por ocasião do casamento do Príncipe Afonso com a princesa Isabel de Castela, tal como se descreve na *Vida e feitos d’el Rey Dom João Segundo*, redigida pelo próprio Garcia de Resende (Verdelho ed., 1994: 349).

E, na verdade, estes dois cortesãos referidos por João Barbato numa mesma composição, Vasco Palha e Rui de Sousa, seriam mesmo frequentadores habituais dos serões, pois ambos voltam aparecer e partilhar espaço poético numa outra composição do *Cancioneiro Geral*, a recolhida sob a epígrafe DE DOM JOAM MANUEL A LOPO DE SOUSA, AIO DO DUQUE, VINDO DE CASTELA NO VERAM COM ÛA GRANDE CARAPUÇA DE VELUDO, QUE OS CASTELHANOS CHAMAM GANGORRA (Dias ed., 1990-1993, III: nº 596). Nela não se fornecem dados biográficos acerca do primeiro, mas sim a intervenção do segundo nos revela que este foi tio de Lopo de Sousa, o alvejado por aparecer com uma extraordinariamente grande gorra (“gangorra”) no paço (Dias ed., 1990-1993, III: nº 596).

Por outro lado, queremos comentar aqui a outra composição da autoria de João Barbato que Garcia de Resende inclui na sua compilação “*Os sete avisos de como se ham-se servir as damas*”. Nela revela-se como um poeta cortesão que acredita ser bem experimentado no domínio da galantaria e nos amores das damas. Tanto é assim que se

considera capaz de dar conselhos (“avisos”) úteis e verdadeiros para serem seguidos pelos que desejarem dedicarem o seu tempo à conquista das damas. Ele — que já foi vítima e aprendeu a lição —, tornou-se assim experiente e prático.

Na primeira estrofe já adverte dos perigos, das complicações, sendo o primeiro conselho ter consciência disso e dos passos, comportamentos e atitudes que se devem ter em conta. Com efeito, veja-se a ênfase colocada desde o início, lembrando que lhe deu tantos pesares a dama que serviu, que compôs estes versos como prevenção para quem quiser prestar atenção aos amores:

Deu-me tais padecimentos
com tam diversos cuidados
quem servi,
que fiz sete avisamentos
e todos espermentados
ja por mi,
nos quaes serei verdadeiro.
Mas veja quem os servir
u se mete,
qu' ee o aviso primeiro
que lhe compre de seguir
todos sete (Dias ed., 1990-1993, I: n.º 182)

Estas trovas distribuem-se ao longo oito estrofes do chamado pé quebrado, conforme a um esquema métrico habitual no *Cancioneiro Geral*, para preceituar uma conduta amorosa dominada pelo pragmatismo, bem distante do idealismo enfático e sujeito à convenção da cortesia que predomina na poesia palaciana. Jorge A. Osório em “Do *Cancioneiro* «ordenado e emendado» por García de Resende” (2005: 318) aponta a eloquência da epígrafe que as acompanha tendo em conta o conteúdo da própria composição — DE JOHAM BARBATO COMO SE HAM-DE SERVIR AS DAMAS: DAA SETE AVISOS⁴ (Dias ed., 1990-1993, I: n.º 182). Apesar da certa dose da maliciosidade que possuem tais trovas, na referida TAVOADA DE TODALAS

⁴ Na tradição judaico-cristã o número sete é um número sagrado: segundo a Bíblia, Deus criou o mundo em seis dias, e descansou o sétimo, daí surge a semana de sete dias como fruto de uma decisão divina; sete foram as frases que disse Jesus Cristo crucificado antes de morrer; sete são também os pecados capitais, e sete são os sacramentos da Igreja católica: batismo, confirmação, penitência, eucaristia, unção dos enfermos, ordem e matrimónio. Deste modo, tendo em conta a tradição ocidental, o sete parece ser um número selecionado como o mais adequado para os “mandamentos” do galante que quer cortejar e servir as damas e alcançar o seu amor, imprimindo-se mesmo aos “avisos” um carácter sagrado. A verdade é que até cabe lembrar aqui a frequência de um dos topos dos cancioneiros peninsulares de Quatrocentos: a *religio amoris*, com a apropriação profana de elementos, modelos, notas ou símbolos religiosos ou a hipérbole sagrada aplicada ao amor, questões tratadas, entre outros, por Juan Casas Rigall ao focar a agudeza e a retórica (1995).

COUSAS QUE ESTAM NESTE LIVRO não aparecem marcadas como *cousas de folgar*, pois tudo se diz num tom aparentemente sério e dogmático — ou por sério e dogmático teve o texto o seu editor e selecionador, o eborense Garcia de Resende.

Os *sete avisos* aparecem repartidos nas suas sete respetivas trovas, sendo ditados por uma voz que se considera, como já se sublinhou acima, com autoridade e experiência para fazê-lo⁵. O elemento básico a ter em conta, segundo João Barbato é comprovar, a partir da fama da senhora, se ela “quer ou é querida”. A primeira não poderá servir-se porque a sua atenção está já ocupada, pelo que será na segunda que se deverão depositar as esperanças, embora se mostre esquiva nos momentos iniciais. Precisamente, o segundo dos avisos remete para a perseverança: o galante deve ser constante no serviço da dama que escolheu, mesmo se a resposta for negativa (“má”⁶) no início, pois poderá vir a mudar com o tempo. Porém, mas se este desiste logo e procura uma mulher e depois outra, nunca conquistará nenhuma.

O terceiro “aviso” para “puseres teu bem querer” adverte das vantagens da mulher ser sisuda e verdadeira, sem hipocrisia, enquanto no quarto se aconselha que o galante se certifique depressa de que a dama não o deixará, recomendando para tal fim duas condições: 1. Pôr-lhe as mãos “sem medo que s’aqueixe”, quer dizer, passar da expressão verbal do amor à manifestação física e corporal — aliás, ainda que ela se defenda “todo seu bom defender / é fingido” tal atitude deve ser entendida como imposta pelas convenções. 2. Que não seja inferior por linhagem: “não valha menos que ti / por linhagem”. Por sua vez, no quinto repara-se no comedimento: se o galante gostar da senhora, não deve dar-lhe tão abertamente entender quanto a ama, porque ela, se for bem inteligente, o poderá submeter “e ja toda tua vida / sempre lhe serás sojeito”.

E, caminhando para as conclusões destas recomendações elaboradas para o amante, no sexto aviso assegura-se que é melhor “querer em alto estado” do que doutra forma, embora isto suponha perder a liberdade. Por último, sublinha-se que a dama tem de confiar sempre na inteligência do servidor, saber que ele será capaz de guardar o

⁵ Com textos poéticos para mostrar habilidades no convívio e no galanteio amoroso, com maior ou menor dose de “seriedade”, depara-se nos *ensenhamens*, género que possui os seus modelos na literatura provençal, como se pode ver, entre outros, em A. Monson (1981: 187).

⁶ Note-se a gralha na edição de Aida Fernandes Dias, que transcreve “mas”. No *Cancioneiro Geral* figura realmente “maa” e assim é reproduzido na edição de Andrée Cabbré Rocha (1973: II, 113).

segredo da sua dama — ou salvaguardar a sua “poridade” (puridade, pureza) em todo o momento:

No seteno, te concrudo:
se quiseses bem querer,
faz mester
que te tenha por sesudo
e de multo entender
esta molher.
Tu sê-lhe tal servidor
que saibas bem encobrir
sa poridade,
e eu fico por fiador,
quem sa dama assi servir
que arrecade (Dias ed., 1990-1993, I: nº 182)

Enfim, devemos sublinhar que nos interessou especialmente refletir aqui sobre tais versos porque, como se poderá comprovar, é possível detectar marcas significativas de intertextualidade entre este e o texto poético do relato do sonho erótico à dama Violante de Meira. Avancemos já que ambos têm uma orientação apelativa, ambos se dirigem a alguém: um aos cortesãos que pretendem tornar-se conquistadores de alguma senhora, o outro à própria mulher que o poeta serviu, que o marcou sentimentalmente e que contribui, precisamente por isso, para lhe dar experiência e autoridade na composição destas trovas.

III. O MOTIVO DA “VISÃO” DO SONHO ERÓTICO: DA TRADIÇÃO ANTIGA ATÉ AO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

Na verdade, o “sonho” pode considerar-se uma forma de “visão”, um modo de veicular o imaginário que não é infrequente na poesia cancioneril ibérica do século XV, embora se manifeste especialmente na criação dos chamados Infernos dos Amores (ou Infernos dos Namorados), que no *Cancioneiro Geral* conta com algumas representações, revisitando o tópico dantesco das visões infernais com descida aos mundos ínfimos da *Divina Comédia* de Dante. Concretamente registam-se: (i) a descida “à cova” que figura no vasto processo jurídico-amoroso do Cuidar e Suspirar com que se abre a coletânea de Garcia de Resende; (ii) a de Duarte de Brito; (iii) a de Diego Brandão, e (iv), a do próprio compilador-autor Garcia de Resende, a qual introduz Inês de Castro como vítima de amor, ardendo nas chamas da paixão. Em qualquer destes casos adverte-se a intertextualidade e mesmo a inspiração nos congêneres dos cancioneros castelhanos, amiúde com referências explícitas: Juan de Mena, Juan de Padilla, Santillana, Guevara, Garcí Sánchez de Badajoz, entre outros⁷.

No âmbito de uma conjugação ou confluência do amor vivido com a mais alta dose de sensualidade e o sonho como motivo poético, a tradição clássica eleva-se como o grande *thesaurus*, manancial inexaurível de modelos. Antes de mais, cabe fazer uma breve referência à diferença existente no latim entre *somnus* e *somnium*, que correspondem respetivamente aos *sono* e *sonho* em língua portuguesa, a *sonno* e *sogno*

⁷Além das composições portuguesas acima referidas destacam-se mais três textos no *Cancioneiro Geral* que se filiam nas visões alegóricas e de reflexão moralizante e/ou filosófica: “uma, da autoria de D. João Manuel, completamente desligada do lirismo amoroso, entronca em reflexões morais sobre os pecados capitais (...); outra pertence a Luís Henriques e testemunha-nos o encontro do poeta, que vagueava solitário por um vale, com a Tristeza, a Congoxa e a Esperança, suas assíduas companheiras nos males de amor, e com as quais dialoga (...); por fim, uma outra foi-nos legada por Henrique da Mota (...), constituindo a resposta a uma carta de um amigo, que lhe pedia explicação sobre uma *visão* que tivera. Meditando no que lera, Henrique da Mota tem, também ele, uma *visão*” (Dias, 1990-1993, V: 334-335). Quanto a este tema de recriação, permita-se-nos lembrar o que podemos considerar uma inversão no cultivo poético em relação a outrora quando: “El gran señor castellano [o Marquês de Santilhana] le dice al gran señor portugués [o Condestável D. Pedro] que, non ha mucho tiempo, los poetas castellano y andaluces, quando querían refinarse, escribía en portugués porque en Castilla no había modelos que imitar. Pero ahora no es así. En este renglón los españoles no tienen ya nada que pedirles a sus vecinos. Existe ya la *escuela castellana* sólida y operante. En efecto, el *Cancionero de Baena*, compilado hacia esos años, reúne a más de medio centenar de poetas y contiene cerca de seiscientas composiciones” (Alatorre, 2003: 34).

no italiano e a *sommeil* e *rêve* no francês⁸ — face ao castelhano, onde o ato de *sonhar* e o de *dormir* se apresentam como homónimos. No caso português e nos outros mencionados é óbvia a relação entre ambos os termos, mas levanta-se uma notável distância semântica entre eles, definindo-se o primeiro como um processo mental não dirigido que se manifesta durante o sono ou um estado fisiológico caracterizado pela letargia dos sentidos e redução da consciência.

Antonio Alatorre, num estudo sobre o motivo do sonho erótico (2003), procura as suas origens, remetendo-nos para as grandes obras da cultura greco-latina. Destacam-se, neste sentido, os contributos de Homero na *Iliada*, pois, no livro XIV, a deusa Hera vê como os seus amados grego sofrem de tal modo o assédio de Heitor e das suas tropas que falam já de embarcar e regressar de mãos vazias à sua pátria. Aquiles, que continua zangado na sua tenda, decide então dar-lhes uma ajuda inesperada. Acode primeiro a Afrodita e consegue que lhe empreste a sua fita mágica, que provoca o apetite erótico. Depois vai ter com Hypnos, o sono, irmão de Thánatos, a morte, no seu paço de Lemnos. Este resiste-se, mas acabará por ceder quando Hera lhe oferece casar com Pasíteia, uma das Graças (a transformada em *Pasiteia* na ode de Luís de Camões “*Fogem as neves frias...*”). Chegam os dois ao cume do monte Ida, onde está Zeus, que, graças à fita de Afrodita, fica possuído de um intenso desejo sexual. Hypnos, em figura de pássaro para não ser reconhecido, ocupa-se de que Zeus adormeça e permaneça num sono profundo nos braços de Hera durante todo o tempo necessário (Alatorre, 2003: 37).

Mas o poeta clássico que maior predileção mostra pelos sonhos de teor erótico é Ovídio, sendo sobretudo nestes que encontrou um grande manancial de recursos criativos para a sua produção poética. Assim, por exemplo, no livro IX das *Metamorfoses*, BÍblis sonha a sua união num amoroso abraço com o seu irmão Cauno: a ideia do incesto aflige-a durante o dia, mas nas horas da noite tudo parece mudar. O sonho não tem testemunhas e as delícias do prazer sonhado aparecem uma vez e outra vez... Aproximam-se do prazer real e são doces, embora sejam tão leves e voláteis! (Alatorre, 2003: 40). Outras referências registam-se nas *Heroides*, do mesmo autor, quando Hero, apaixonada, aguarda na sua casa de Sexto a chegada de Leandro, que vem ter com ela à noite, e cruza a nado o Helesponto para poder visitá-la. Hero, durante a

⁸ E, ainda, temos em grego, *hypnos* e *óneiros*; em inglês, *sleep* e *dream*, em inglês; e em alemão, *Schlaf* e *Traum*.

espera, adormece e sonha que a abraça e que sente o seu corpo ainda molhado, enquanto lhe aquece o peito com os seios (Alatorre, 2003: 40).

E também, entre outros casos que caberia citar aqui, Lucrécio, o poeta-filósofo da natureza e do amor, discorre numa passagem do seu *De rerum natura* sobre o fenómeno dos sonhos eróticos a partir do corpo do moço adolescente que começa a ver, enquanto dormido, seres formosos, voluptuosos e libidinosos que despertam os seus próprios desejos (Alatorre, 2003: 45).

Temos de dizer que bastantes destas referências dos clássicos chegaram aos escritores portugueses de forma mediata, a partir dos contatos com autores castelhanos, pois muitos deles traduziram grande número de textos do latim à sua língua vernácula. Assim, por exemplo, Juan de Mena traduz as *Metamorfoses* ovidianas, que seria uma das fontes informativas mais importantes sobre os mitos da Antiguidade; e, por sua vez, Juan Rodriguez del Padrón foi o tradutor das *Heroides*. Como veremos, entre os portugueses sobressai especialmente o erudito João Rodrigues de Sá de Meneses, também ele bom conhecedor e tradutor dos criadores greco-latinos. Com efeito, é considerado “grande humanista” e divulgador da cultura clássica, especialmente da obra ovidiana (Sánchez Tarrío, 1996: 5-6).

A tradição clássica e a sua literatura sobrevivem na etapa medieval, como se pode comprovar, em relação ao motivo do sonho erótico, no *Cancioneiro de Ripoll*, um breve florilégio de 39 poemas com versos latinos pertencentes a autores dos séculos X a XII⁹. Destacam-se nele as composições de assunto erótico, encravadas precisamente numa situação ou experiência onírica, nas quais já se descobrem elementos que remetem para uma poética bem posterior, encarnada principalmente em Ausiàs March. Entre os textos ali compilados e relativos ao sonho parece-nos pertinente lembrar “De Somnio” e de “Alivd somnivm”, que citamos a partir da tradução castelhana de José Luis Moralejo, considerada uma referência incontornável desde a sua publicação.

No primeiro o “eu poético” sonha que tem uma relação sexual com uma formosa mulher, mas acorda e sente muita raiva porque percebe que tudo foi um sonho e não pode continuar a sentir o prazer daquelas horas:

⁹ Os textos figuram aí ora com atribuição de autoria ora de forma anónima. De todo o conjunto de Ripoll quase vinte foram consideradas, parece que sem justificação rigorosa alguma, obra de um único autor conhecido como o Anónimo de Ripoll ou o Anónimo Enamorado (Moralejo ed., 1986: 72-74).

De un sueño

Si verdaderos fueron los sueños que yo sueño, continuamente me llenaría de gran gozo. En tiempo de abril, mientras solo dormía en un verde prado, ya bastante florido, una hermosísima doncella de rostro de estrella, y retoño nacido de sangre de reyes, ante mí apareció; la cual, con su manto, aire me da con gran cuidado. Mientras me abanica, de vez en cuando con su meliflua boca dulces besos me daba, y al tiempo hubiera unido su costado al mío, pero en el primer momento temió que a mal yo lo llevara. Al fin habla así: «Por consejo de Venus a ti vengo, amado joven; inflamada en mi pecho por la antorcha de Cupido, te amo con el alma y con todo el cuerpo. Si no me amas cual yo te amo, créeme que moriré por el mucho dolor. Por ello te ruego, flor de los jóvenes, que no me desdeñes, sino que me des consuelo. Y no podrás justamente desdeñarme ahora, pues soy nacida de regia sangre. Oro y mantos, ropas de púrpura, capas de gris y pieles de vero, en abundancia te daré si me correspondes, y si como yo te amo, así tú me amas. Si un rostro buscas bello y espléndido, aquí estoy: tómame pues yo te amo. Como no hay nadie más bello que tú en el mundo, deseo que tengas una hermosa amiga». Conmovido por estas palabras de la doncella, al instante la estrecho con apretado abrazo. Besando sus mejillas palpo sus pechos, y luego aquel más dulce secreto hago realidad. Puedo pues suponer que feliz en demasía sería yo, y más que en demasía, si tuviera despierto a la muchacha aquella que en el prado tuve hasta que estuve despierto (Moralejo ed., 1986: 203-213).

No segundo o sonho tem lugar durante a noite, acreditando o “eu lírico”, num primeiro momento que se trata de uma amiga previamente convocada, mas logo descobre que a visão apresenta-lhe uma jovem desconhecida e muito bonita. Os seus desejos eróticos ficam frustrados quando tenta abraçar a misteriosa mulher, cuja imagem desaparece no interior do próprio sonho. No entanto, a vigília ainda faz mais forte a dor da decepção.

Otro sueño

Si verdadero se hiciera lo que los sueños muestran, muy feliz sería yo, a quien tales cosas se aparecen. En la noche oscura, cuando solo yo yacía, vi en mi presencia a una mujer de mi agrado. De su aspecto dudé no poco al principio; de si sería la doncella a la que yo llamara de día. Una vez que vi que era más hermosa que aquélla, a aquélla olvidé y palpé al instante su seno. Corrió a abrazarme, su pecho se tendió junto a mi pecho; mientras de mil maneras me besa la hermosa muchacha, sentí goces que a duras penas pudiera darme ahora mujer alguna. Besos me daba, mas vana esperanza me arrastraba. Pues, cuando quería abrazar su tierno cuello, huyó a no sé dónde y no profirió palabra alguna. Por ello mucho me duelo; pero creo que más me doleré si lo que tuve en el sueño no lo conservo despierto (Moralejo ed., 1986: 215-217).

Quanto à inclusão do motivo do sonho no *Cancioneiro Geral* num cenário de atmosfera sensual e libidinoso, é necessário lembrar aqui precisamente um texto em que se alude a uma aventura onírica experimentada por uma mulher. Trata-se de uma composição da autoria de João Rodrigues de Sá de Meneses, já mencionado acima como prestigioso frequentador e o maior erudito da Corte em matéria de letras clássicas¹⁰. A rubrica explicativa diz: DE JOAM RODRIGUEZ DA SAA A ÛA DAMA QUE DISSE QUE SONHARA QUE ELE E OUTRO HOMEM ACHAVAM CERTAS DAMAS DE NOITE DESPIDAS E COMENDO PERAS E QUE ELE QUE SE PUNHA A COMER PERAS COM ELAS (Dias ed., 1990-1993, II, nº 477) e as trovas são as seguintes:

Senhora, nom me tenhais
por goloso de verdade,
se o nom sabeis de mais
que dos sonhos que sonhais,
que sonhos som vaidade.
E se eu peras comia
em tal lugar e tal hora,
isso seria,
porque com minha senhora
jugar peras nom queria.

Nom o posso poreu crer,
ainda que mo jureis,
pois perdi jaa o comer
d'ouvir somente dizer
como estaveis todas tres!
Que fora jaa se vos vira,
segundo estaveis pintada,
como me das peras rira
ou fora mentira
e coraçam de pousada
o qu'eu caa de mim sentira! (Dias ed., 1990-1993, II: nº 477)

Tal como nos versos de João Barbato, também aqui se recolhe o motivo do sonho acompanhado de uma boa dose de erotismo, mas impregnado de certas notas

¹⁰ É por esta razão que se conhecem também muitos mais dados bibliográficos deste autor do que os que possuímos de João Barbato. A. M. Sánchez Tarrío nota que João Rodrigues de Sá de Meneses era alcaide-mor de Porto, membro de uma das famílias aristocráticas mais antigas de Portugal, embaixador envolvido nas campanhas do Norte da África. Com efeito, até foi já um escritor muito reconhecido em vida, recebendo os elogios dos seus congêneres no *Cancioneiro Geral*, como os de Henrique da Mota ou Diogo Brandão entre outros, mas hoje parece bastante esquecido pela historiografia literária contemporânea, como indica A. M. Sánchez Tarrío (2009: 59).

senequistas (“Senhora, nom me tenhais / por goloso de verdade,/ se o nom sabeis de mais / que dos sonhos que sonhais, / que sonhos som vaidade”) e sem atingir o grau tão explícito de “sexualização” que se manifesta na composição de Barbato.

No poema de João Rodrigues de Sá de Meneses joga-se de princípio a fim com o equívoco. Para a sua interpretação devemos ter presente o sentido figurado do verbo “comer” como “copular” ou “realizar o ato sexual”, bem presente em toda a literatura cancioneril ibérica de Quatrocentos. As três damas despidas e atrevidas incitam ou convidam o observador ou *voyeur* à realização sexual (“pois perdi jaa o comer / d'ouvir somente dizer/ como estaveis todas tres!”). Aliás, parece-nos lícito entender que mesmo se envolvem ativamente nela a partir não só do trocadilho “comer peras” (fruto), quanto “comer per ás” (referido ao “as”, a carta de maior valor nos jogos de baralho, com que se vence aos outros jogadores; e sendo o “ás de paus”, é evidente a evocação, por analogia formal, do órgão genital masculino). O protagonista justifica, ainda, que “comia” com elas em tal lugar e tal hora “porque com minha senhora / jugar peras nom queria”¹¹.

Por outro lado, é sabido que os nomes dos frutos possuem um variado leque de significados vinculados ao mundo da sexualidade. Sem entrarmos a avaliar hipóteses, que julgamos aventuradas e especulativas, não podemos deixar de considerar a existência de expressões que se usam ainda hoje eufemística e coloquialmente em língua portuguesa como “mandar a pera” com o significado de copular, recolhida por Heinz Kröll (1984:86). No plano simbólico e por semelhança na forma, associam-se amiúde ao corpo humano ou a determinadas partes específicas dele e precisamente esse é o caso da “pera”¹²: “un símbolo típicamente erótico lleno de sensualidad. Esto se debe probablemente al sabor dulce y al abundante jugo, pero también a su forma, que evoca

¹¹ Considere-se, aliás, que na tradição da poesia galego-portuguesa o campo sémico da sexualidade aparece claramente definido por duas séries lexicais, a primeira constituída por termos que evocam os órgãos sexuais, a outra que se refere às práticas eróticas, realizadas em sentido quer hetero-quer homossexual (Tavani, 1994: 72-74).

¹² Numa cantiga de escárnio e maldizer de Afonso X o Sábio aparece um refrão com os seguintes versos: “se ùa vez assanhar me fazedes / saberedes quaes peras eu vendo”, cujo significado Rodrigues Lapa liga a um provérbio do século XIII que diz “com teu amo não *jogues as pêras*” (porque, parafraseando, “ele comerá as maduras e a ti te dará as verdes”) (Lapa, 1975: 1. O itálico é nosso). Por sua vez, Juan Paredes, ao abordar a obra deste rei trovador, embora lembrando a leitura do célebre estudioso, comenta que tal refrão equivale mais concretamente a uma advertência do tipo “saberás como eu me comporto”, com um valor análogo, portanto, ao que ainda se conserva hoje na expressão portuguesa “pôr as peras a oito” (Paredes, 2010: 149).

algo feminino” (Chevalier, 1986: 812).

Ligado ao âmbito do feminino, “pera” concorre, portanto, com “maçã”, utilizada figuradamente em vários sentidos bastante próximos e até com reminiscências ora bíblicas (o fruto comido por Adão e Eva, violando uma proibição e representando a queda nos desejos terrenos) ora greco-latinas (a maçã da discórdia atribuída a Paris, as maçãs de ouro do jardim das Hespérides, etc.) ora de diversas tradições orientais.

Todas essas potencialidades conotativas chegadas por diferentes vias eram, sem dúvida, bem conhecidas pelo colaborador mais erudito do *Cancioneiro Geral*, João Rodrigues Sá de Meneses, que mesmo traduziu, como dissemos, o tratado de botânica *De platano*, de Plínio. Em tal obra foca-se precisamente a natureza sob diferentes pontos de vista e tanto de uma maneira enciclopédica quanto monográfica, explorando precisamente os valores literais e figurados de árvores e plantas (não apenas do *platanus*>plátano) e das suas virtudes medicinais (ou mágico-medicinais), de elementos geográficos e doutros aspetos do espaço rústico (Sánchez Tarrío, 2009: 89).

Por último, lembremos que, tal como acontece na composição de João Barbato, na de Sá de Meneses situamo-nos na Corte, em plena “cas da Rainha”, inserindo-se o texto numa atmosfera folgazã e descontraída, participando de um jogo de sociabilidade, apesar da dose de marotice e do tom libidinoso. Este é permitido aí e, ainda mais, no âmbito do sonho em que os códigos se mudam e tudo se pode transformar. O poeta latinista prolonga ainda a sua composição, enviando ao poeta cortesão D. Pedro de Almeida outras trovas sobre aquela história onírica (“estória” se diz na rubrica), em que confirma a sua participação: “Eu era o homem qu' estava / à noite em cas da Rainha, / com tres damas em vasquinha”, mas esclarece que não apegava de nenhuma, antes pelo contrário, afastava-se das “ũas peras de conforto / qu' o demo ali deparava” (Dias ed., 1990-1993, II: nº 477).

E, tendo em conta o que já foi apontado em páginas anteriores sobre a urdidura do tecido poético barroco no *Cancioneiro Geral*, parece pertinente deixar aqui alguma ilustração sobre o motivo do sonho erótico poetizado em língua portuguesa no século XVII. Em tal sentido, lembremos a obra de Gregório de Matos (Salvador, 1636 - Recife, 1696), alcunhado de Boca do Inferno ou Boca de Brasa na sua faceta de poeta no Brasil do período colonial. Num soneto, cuja epígrafe diz “Sonho que teve com uma dama estando em cadeia”, deparamos com:

Adormeci ao som do meu tormento,
 e logo, vacilando a fantasia,
 gozava mil portentos de alegria,
 que todos se tornaram sombra e vento:
 sonhava que gozava o pensamento
 com liberdade o bem que mais queria.
 Fortuna venturosa, claro dia!
 Mas ai!, que foi um vão contentamento.
 Estava, Clóris minha, possuindo
 desse formoso gesto a vista pura,
 alegres glórias mil imaginando;
 mas acordei, e tudo resumindo,
 achei dura prisão, pena segura.
 Oh, quem sempre estivera assim sonhando! (Matos, 1999: 838)

E noutro, dedicado a Custódia, também encontramos a evocação da ilusão produzida pelo sonho de estar nos seus braços e deleitando-se no seu amor:

Ai, Custódia! Sonhei, não sei se o diga:
 sonhei que entre meus braços vos gozava.
 Oh, se verdade fosse o que sonhava!
 Mas não permite Amor que eu tal consiga.
 O que anda no cuidado, e dá fadiga,
 entre sonhos Amor representava
 no teatro da noite, que apartava
 a alma dos sentido, doce liga.
 Acordei eu, e feito sentinela
 de toda a cama, pus-me uma peçonha
 vendo-me só sem vos, e em tal mazela.
 E disse, porque o caso me envergonha:
 “Trabalho tem quem ama e se desvela,
 e muito mais quem dorme e em falso sonha. (Matos, 1999: 537)

Na verdade, os dois últimos versos poderiam servir como resumo epigramático de certos poemas onde se trata o motivo do sonho erótico: se o amante desvelar pelos desdêns da dama, sofrerá muito; mas ainda muito mais sofrerá o que experimenta um prazer que é mentira, a mera falsidade. Do lugar-comum do sonho experimentado pelo amante, participa toda a produção literária peninsular desta altura, parecendo-nos, assim, pertinente ilustrá-lo também com uma célebre composição de Quevedo, poeta tão seguido e admirado pelos seus coetâneos portugueses:

¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo?
 Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
 ¿Y quién, sino un amante que soñaba,
 juntara tanto infierno a tanto cielo?
 Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
 cual suele opuestas flechas de su aljaba,

mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.
Y dije: «Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte».
Mas desperté del dulce desconcierto;
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto (Blecua ed., 1969:149)

Aí procede-se ao relato em primeira pessoa do sonho ou das sensações vividas durante este após um momento suspenso (“Soñé que te...”) até que à pergunta “Dirélo?” se responde de forma positiva: “Sí, pues que sueño fue: que te gozaba”. Note-se que Quevedo utiliza um nome para referir-se à dama Floralba, que bem pode significar a flor da manhã, como se estivesse a referir-se a um sonho acabado, mas muito recentemente (nos albores do dia). Na verdade, a tradição do motivo do sonho erótico, desenvolvida pelos latinos e seguida com moderação nos séculos seguintes, foi retomada com extraordinária força no Barroco por alguns dos poetas de maior relevo, que produziram textos onde o real e o onírico se cruzam e defrontam. Note-se que se inclui no que podemos chamar o “macrotema” da metamorfose e da confrontação, da junção violenta de extremos que é tão cara a este período: mundo real *versus* mundo da ilusão.

IV. O RELATO VERSIFICADO DO SONHO DE JOÃO BARBATO COM VIOLANTE DE MEIRA E A POÉTICA DO DESCARAMENTO

Como nota Margarida Vieira Mendes (1993: 332-333), e como vimos defendendo ao longo do presente trabalho, a originalidade e ousadia das trovas de João Barbato sobressaem do macrotexto que constitui o *Cancioneiro Geral*. Nelas o trovador conta um sonho erótico à própria dama que o protagoniza — ou coprotagoniza junto com ele —, Violante de Meira. Ali assistimos ao relato e diálogo que discorrem de modo direto e sem acanhamento algum, partindo do momento do estabelecimento do desejo sexual até à culminação deste. Com efeito, os pormenores são fornecidos em detalhe e passo a passo num ambiente muito lúbrico até ao final, em que o prazer sonhado acaba e o sujeito tem de regressar à realidade com tristeza e “menencória” pela evanescência da fruição. Na verdade, nas duas estrofes em que se apresenta o tema “do sonho que sonhei” e “do prazer que tomei” já se regista antecipadamente a referência ao final da ilusão. A diluição do gozo trazida pelo acordar coloca-se mesmo em termos absolutos, pois do deleite não ficou nada de nada, quer dizer, “namigalha”.

No início deparamos com uma Violante de Meira em situação desesperada, sem que seja possível saber qual pode ter sido o motivo ou circunstância que deu origem a essa aflição: tudo leva a pensar que se sente vítima ou obrigada perante algo ou alguém que a fez fugir de “casa da Rainha”. A dama chega a autocompadecer-se, sentindo-se como um ser perdido e de sorte mesquinha e desgraçada — de facto, recolhem-se em forma de exclamação as suas queixas. Pede auxílio e comiseração, bradando e solicitando ajuda. Produz-se, então, uma anagnórise, o reconhecimento da dama por parte de quem estava em sua casa a dormir e acordou perturbado:

E daveis um grande brado:
- Quem se doi daquesta dama?
Eu jazia ja deitado,
acordei estrovinhado
e saltei fora da cama.
E eu vos não conheci,
quando foi pola primeira,
mas despois que vos bem vi,
senhora, disse assi:
- Sois Violante de Meira!¹³

¹³ Assim como para todas as transcrições dos textos poéticos do *Cancioneiro Geral* seguimos a edição completa mais recente deste, a de Aida Fernanda Dias (1990-1993), no caso da composição em análise

Se a anagnórise implica sempre um descobrimento que repercute nas condutas e reações dos personagens, alterando-as ou confirmando-as, neste caso a identificação da dama determina o agir de João Barbato: ele a converterá na sua hóspede, assim como em parceira de relações sexuais. Assim, muda o imediato “destino” ou ventura de Violante de Meira, que ficará mesmo humilhada aos pés:

Vós vinheis este serão
mais vermelha que a brasa;
eu fui logo temporão
e tomei-vos pola mão,
meti-vos dentro em casa.
Ali, dezieis, senhora:
- Ó, por amor dos donzés,
por mercê lançai-me fora,
perdoai-me por agora,
homilho-m’á vossos pés.

Repare-se em que ela pede perdão e chega à casa de João Barbato mais vermelha que a brasa: por que razão?, por vergonha?, pelos seus próprios desejos sexuais, que tenta dissimular sem sucesso?, por ambas as causas?. Violante de Meira era mulher que, se não era senhora do paço, era servente da rainha, pois, quando apareceu na fantasia, saía “de casa da rainha” (Mendes 1993: 332-333). Seria de linhagem superior a quem fala e age nos primeiros momentos da cena onírica, seguindo sem vagar os seus instintos. Embora suplique aparentemente piedade a João Barbato para não perder a sua virgindade, ele não está disposto a deixar passar a oportunidade e a jovem acaba não só por assumir que o encontro sexual será inevitável, mas por se tornar a figura mais ativa e desejosa. Até implora a “entrega” de João Barbato: “- Pois ventura tal é minha, / entregai-vos, João Barbato!”. Invertem-se os papéis e é ela que passa a ter a iniciativa, o seu raptador passa a raptado, o apossador a apossado.

A partir daí ambos os dois começam com prontidão e ansiedade a tirar a roupa interior (ele, as bragas; ela, a camisa): “Eu vos posso afirmar/ e dar de mim esta fe / que não tivemos vagar / pera nos irmos lançar / e começámos em pé”. Nem a aparição de certos remorsos (“tal é o meu pecado”) nem a preocupação por parte de Violante de Meira perante qualquer possibilidade de ser descoberta em “traição” ao seu prometido (“amigo, sede lembrado / não no saiba Rui de Sousa), impede que levem à culminação

remetemos, evidentemente, para a nossa própria fixação de texto, situada no Anexo do presente trabalho académico.

os seus desejos. Nada parece aminorar-lhes a vontade e, uma vez despidos, continuam a libidinosa aventura onírica. Assim, significativamente, rima “jogo” com “fogo”: “Vos desvestistes-vos logo / e oulhastes bem par’ele / Quando vi o mais do jogo eu ardia em tal fogo / que não cabia na pele”. A roupa que entrou na pousada do poeta como “traje de donzela” (de mulher virgem) fica transformada em “traje de dona” (Morán Cabanas, 2001: 421), cumprindo-se, portanto, a palavra dada já nos primeiros instantes daquele encontro noturno (“eu creio que sois aquela/ que dona serês tornada”).

A cena encerra-se com a solicitude da dama a João Barbato para casar com ela, “pois levais a virgindade”¹⁴. E, afinal, evoca-se melancolicamente o prazer vivido / sonhado: (“depois houve menencória / por perder aquela groria, / senhora, em qu’ eu estava”). Na verdade, este contraste entre deleite *versus* decepção constitui um lugar-comum naquelas composições que versam sobre o sonho erótico — veja-se, de facto, o capítulo em que passamos revista às origens e tradição desse motivo.

Falando de lugares-comuns, não podemos deixar de comentar aqui dois aspetos que aparecem recorrentemente nos textos do *Cancioneiro Geral* em que as mulheres se tornam alvo de atenção através da crítica ou do ataque quer num ambiente mais desenfadado ou lúdico quer mais sério. Referimo-nos, por um lado, aos comentários sobre a excessiva libidinagem feminina, a que Violante de Meira se aproxima. Um claro exemplo é a singular composição de D. Rodrigo de Castro (autor, mas também “eu lírico” no próprio texto) onde conta que certa dama o beijou com desmedida força, metendo-lhe a língua na boca, até escalavrar a sua campainha, e quase o fez morrer até que pôde bradar. Observe-se a falta de moderação na linguagem e no tom:

Eu disse-lhe: - Tate, perra,
nam metais assi de ponta

¹⁴ Na realidade o pedido de Violante de Meira está justificado em função do valor da virgindade no sistema jurídico medieval. Neste sentido, sirvam-nos de demonstração as obrigações recolhidas concretamente na legislação da época do *Cancioneiro Geral*: nas ordenações manuelinas, que continuam, com algumas pequenas alterações, as afonsinas, inclui-se um capítulo dedicado ao que “dorme com moça virgem, ou viuua honesta por sua vontade, ou entra em casa d’outrem pera com cada hua dellas dormir, ou com escraua branca de guarda. E do que dorme com molher, que anda no Paaço” E o texto correspondente a tal título diz: “Mandamos que *qualquer homem, que dormir com moça virgem por sua vontade, case com ella se ella quiser*, e ella for conuinha el, e de condiçam pera com ella casar, e nom casando com ella, ou nom querendo ella casar com elle, seja condenado em aquella contia pera casamento da moça, que for aluidrada pelo Julgador, segundo sua qualidade, e fazenda, e condiçam de seu pay: e se bens nom ouuer por onde pague, *se Fidalgo for, ou de qualidade que nom deua seer açoutado, será degradado pera cada hũũ dos Lugares d’Africa*, em quanto for Nossa Merce; e, se for pessoa em que caiba açoute, seja açoutado com baraço e preguam pola villa, e degradado pera cada hũũ dos Lugares d’Africa, em quanto for Nossa Mercê (*Ordenações Manuelinas*, on line). O itálico é nosso.

a língua que tanto monta
com'oos da boca em terra!
Fazei conta!
Dizia: - Mano, deixai-me
enquanto tenho lugar!
E eu bradava: - Soltai-me,
deixai-me resfolegar,
que me quereis afogar! (Dias ed., 1990-1993, III: nº 604).

Por outro lado, a composição de João Barbato partilha com outras dirigidas às mulheres o tema do despeito, da vingança por parte do cortesão que foi servidor da dama, mas foi preterido por outro ou recebeu desta apenas indiferença. Isto foi o que lhe aconteceu ao João Barbato, que foi “servidor” de Violante de Meira e que através do sonho em que ela até lhe suplica casamento (“e casai ora comigo!”) consegue tomar vingança, vendo a humilhação desta. Do mesmo modo, uma tal Leonor da Silva aparece no *Cancioneiro Geral* como uma “malmaridada” que provoca uma multidão de pragas dos seus ex-servidores, os quais abandonou para casar com outrem, entre elas a da apatia ou até impotência do marido (“Eu viverei padecendo, / nunca mais servirei dama / mas por s’ir arrependendo / ele com ela jazendo / lhe vire as costas na cama” (Dias ed., 1990-1993, I: nº 87). E, por último, cabe mencionar os famosos versos de Jorge de Aguiar “Contra as mulheres” em que o despeito pessoal provocado por tanto sofrimento do amante se transforma num desabafo e até num ressentimento geral e misógino, advertindo que quem fez pecar Adão “foi a mãe destas mulheres” (Dias ed., 1990-1993, II: nº 207).

E, ainda, podemos dizer que no caso do texto de João Barbato estamos perante uma focagem da mulher alheia a qualquer cortesia convencional, a qual é permitida pela festa através de um código especial que implica a cumplicidade dos participantes. Dentro da ficção do sonho, Violante da Meira carece de pudor, de discrição, de moderação, de comedimento... Afasta-se dos traços de uma dama da Corte conforme aos imperativos de comportamento da altura. Teríamos, portanto, um “anti-retrato descortês”, tomando as palavras que José Luís Rodríguez (1993: 48) aplica a certos textos satíricos da lírica medieval galego-portuguesa que se dirigem às mulheres, atentando sobretudo nos seus traços físicos¹⁵. Permita-se-nos, no nosso caso, alargar tal

¹⁵ Assim, na abordagem deste estudioso sob o título “A mulher nos Cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês”, podemos observar claro exemplos de “contra-textos” com modelos de fealdade feminina conforme aos cânones da época, tal como na cantiga de Pero Vivieez, trovador medieval, em

denominação à condição moral, ética e comportamental de Violante de Meira no sonho de João Barbato.

Aliás, o que oficialmente e numa esfera de seriedade seria “descortesia” de João Barbato vem dada também pelas alusões ligadas ao espaço do aspeto físico através das peças de roupa interiores que tiram os protagonistas da aventura onírica (camisa e bragas, Morán Cabanas, 2001: 421), assim como da “justa”, que, eufemisticamente refere o órgão sexual masculino ou da “devisa” que vem representar aqui o feminino. Tais referências às parte baixa do corpo remetem-nos, naturalmente, tal como acontece na poesia medieval galego-portuguesa, para as formulações de Bakhtin sobre a influência da cultura popular carnavalesca (Rodríguez, 1993: 49).

O carnaval implica uma manifestação do conceito do “mundo às avessas”, alterando a ordem e fazendo com que tudo seja permitido, tudo possível. Permite a subversão das normas comuns, porque nele existe a regência de umas leis próprias que se orientam para a liberdade e para uma comicidade ligada à ambivalência no sentido de que “é jucunda, alegre, divertida, mas é também mofadora, sarcástica, cáustica e feroz, nega e afirma ao mesmo tempo, sepulta e ressuscita, é morte e renascença. E ri-se de tudo e de todos” (Tavani, 1984: 65). Se desligarmos o texto sobre a experiência sexual entre João Barbato e Violante de Meira da estratégia do sonho, situamo-nos perante um atentado contra a honra: o da difamação por ofender a dignidade e o decoro, em forma verbal e através de um relato poetizado — com efeito, corresponderia a um crime penalizado no direito medieval cuja qualificação seria a de injúria.

E, ainda, não podemos encerrar este capítulo sem acrescentar à própria conexão do texto de João Barbato com o discurso carnavalesco outra vinculação mais concreta: a do género do disparate. A designação de *disparates* foi usada por Juan del Encina, que a aplicou e recriou com grande sucesso, chegando mesmo a receber a alcunha de “Encina-el-de-los-disparates”. Nestes deparamos com a ideia da força libertadora da irracionalidade em momentos lúdicos, representando-se assim o triunfo da loucura, o que se relaciona naturalmente com a visão de festa carnavalesca como subversão da ordem natural e social. Entram, com efeito, na ampla categoria da literatura do riso.

que a donzela se retrata com barba no queixo, vente grande, sobranceiras mestudas e “mui cabeludas”, “tetos pendoradas e mui grandes”, pés de várias polegadas, testa enrugada, olhos envidados... (Rodríguez, 1993:53).

Com efeito, já Margarida Vieira Mendes (1991: 353), num estudo sobre os disparates na poesia peninsular do século XV, sublinha o aproveitamento do sonho para uma “contrafação”, a da satisfação integral dos desejos, impossível de exprimir na linguagem convencional do amor cortês, a não ser por tal estratagema. Isso sim, o texto de João Barbato afasta-se dos disparates no que se refere aos aspetos formais discursivos, pois a “loucura do mundo” ou o “mundo às avessas” projeta-se no género praticado por Encina sobre as loucuras do texto.

As transgressões da lógica desatam nos disparates uma eclosão de fantasia que se caracteriza por uma multiplicação de contradições e associações irracionais, acumulando sentidos em todos os possíveis gramaticais da frase e alargando a categoria do “poetável” a todo possível desordem e absurdidade. Neste âmbito, o universo onírico funciona muitas vezes como permissão desse mundo de ficção, tal como se observa numa composição de Juan del Encina acerca de um sonho: “Todo aquesto ya pasado, / dando vueltas en un torno, / vi la luna sobre el horno / en un campo despoblado; / y acorde, por mi pecado; / sin vestidos y camisa / y todo muerto de risa / de me ver tan despojado / y sin blanca y sin cornado (Encina, v. II, 1978: 14).

V. O PROJETO DE ENCENAÇÃO DO SONHO DE JOÃO BARBATO: DO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE AO PALCO CONTEMPORÂNEO

A afirmação de que o teatro de Gil Vicente marca o nascimento do género em Portugal não pode ser assumida com rigor nos dias de hoje. O perfeito acabamento estético da dilatada produção do Mestre, para além da variedade de estruturas dramáticas que nela se combinam, são vistos como prova irrefutável de uma gestação anterior (Morán Cabanas, 2003: 25). *Arremedos*, *momos*, *entremezes* e outras representações — aludidas ou até plasmadas na escrita do *Cancioneiro Geral* de 1516 — evocam um ambiente lúdico e, inclusivamente, certos elementos aspetuais que teriam vindo a adquirir uma forma mais estruturada e dramaticamente coesa na sua junção de representação visual e oralidade. Por este motivo, a necessidade de um olhar diferente sobre alguns dos textos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende parece inescusável para uma correta compreensão da pré-história do teatro português.

Os espetáculos conhecidos como *arremedilhos* são um tipo primitivo de teatro, de carácter satírico e jocoso, de origem medieval, que servia para imitar (*arremedar*) de forma grotesca as falas, os trejeitos ou a fisionomia de outras figuras. Um exemplo claro no *Cancioneiro Geral* são umas trovas do próprio compilador, Garcia de Resende, com que dá resposta a outras de Afonso Valente (Dias ed., 1990-1993, IV: nº 339). Por seu lado, segundo Fidelino de Figueiredo, os *momos* eram “simples efeitos cenográficos com artifícios mágicos, mas como elementos literários só continham (...) pequenas explicações que os atores e certos lugares do cenário ostentavam: eram dizeres da galanteria ou aclarações indispensáveis à boa inteligência da representação” (Figueiredo, 1966, 107).

No que diz respeito aos argumentos habituais dos *momos*, Morán Cabanas aponta (2003: 34) o mundo aventureiro e cavalheiresco ao serviço dos desígnios da política régia de expansão e conquista como fonte de inspiração — e existem composições no *Cancioneiro* que testemunham tal espetáculo (Dias ed., 1990-1993, IV: nº 300). Quanto aos *entremezes*, o termo é utilizado com o sentido mais geral de quadro cénico, ainda sem ação estruturada, simplesmente baseada em fórmulas narrativas elementares, e será apenas na segunda metade do século XVI que irá adquirir um

estatuto específico.

Para além destes exemplos que prenunciam o que será o teatro moderno, há um caso digno de menção: Anrique da Mota (poeta, juiz dos órfãos e escrivão da Corte) e os seus cinco “diálogos dramáticos” (citados por ordem de aparição no *Cancioneiro Geral*: “Pranto do Clérigo”, “Farsa do Alfaiate”, “Farsa do Hortelão”, “Lamentação da Mula” e “Processo de Vasco Abul”). No entanto, como salienta José Oliveira Barata, não devemos “perder de vista que só com Gil Vicente se operou a decisiva busca da qualidade poética que legitima a distância estética do texto dramático pensado espetacularmente” (Barata, 1993: 54). Podemos detetar nas composições de Anrique da Mota, isso sim, a apresentação de alguns dos tipos humanos que vão surgir depois na produção teatral vicentina com uma estrutura dramática mais coesa. Para além disso, é muito provável que conhecesse Gil Vicente, visto que os dois autores se movimentavam no mesmo ambiente cortesão, e dada a evidência de intertextualidade entre as produções de ambos.

Na verdade, a multiplicidade de textos que compõem o *Cancioneiro* surgem, de facto, como expressão de uma “espetacularidade” em que participam tanto os intervenientes cortesãos e frequentadores de serões segundo “um minucioso ritual que preside o estar coletivo, como ele próprio em virtude da encenação da palavra através do discurso dos seus textos” (Morán Cabanas, 2003: 23). Por outras palavras, André Crabbé Rocha nota que “até porque uma poesia dita em voz alta, para animar um serão, vive na maioria dos casos do esforço de bem dizer, da acentuação, de certas intenções, de gestos e jogos de fisionomia” (1951: 8). Tornam-se evidente, pois, as potencialidades para a dramatização de textos da compilação de Garcia de Resende, como é o caso das trovas que são objeto do nosso estudo.

A maior parte das poesias recolhidas por Garcia de Resende no *Cancioneiro* são vocativas, isto é, são apóstrofes dirigidas a alguém, “quer seja o objeto da paixão, quer o objeto da chacota. Não raras vezes o interpelado responde, (...) estabelecendo-se um diálogo que, embora ainda com pés no domínio do real, está nos limites das ficção” (Rocha, 1951: 7). Concretamente no sonho poetizado por João Barbato estabelece-se um diálogo em que Violante de Meira se torna interlocutora: — ora é apelada por “Senhora” como termo genérico de cortesia e respeito imposto pelas normas de relacionamento no círculo cortesão (no início: “Senhora, contar-vos-ei”; no meio: “Ali,

dezieis, senhora:”; e no fim: “senhora, em qu' eu estava”); — ora por “Donzela” (no interior da experiência onírica, a fim de fazer referencia à sua qualidade de virgem do ponto de vista sexual — tal como já foi comentado noutro capítulo deste trabalho); ora, ainda, por “vossa mercê”. Por sua vez, João Barbato, simultaneamente sonhador e narrador, é apelado na voz de Violante, com o próprio nome e apelido (autocitação por parte do poeta) e como “senhor” e “amigo”.

Do início ao fim das trovas o diálogo mostra uma grande expressividade, vivacidade e colorido pela diversidade de atitudes em relação às distintas fases pelas quais passa a “vivência” ou “peripécia” em que o casal se vê envolvido. Naturalmente, recorre-se ali amiúde a invocações, evocações e exclamações que modulam autodesignações ou designações (“Oh, mezinha!”, “Oh coitada!” ou “Oh meu senhor e amigo!”, etc.), assim como imperativos e outras formas verbais com valor desiderativo (“entregai-vos”, “sede lembrado”, “não o saiba Rui de Sousa”, “não tenhais”, “quero ver”, etc.). Quanto aos *verbi dicendi*, que cumprem a função de introduzir a intervenção em discurso direto de cada um dos personagens, também contribuem para tornar a cena mais viva, enérgica, impetuosa e fogosa, pois ao tom mais neutral do “dizer” se une o enfático de “dar brados” ou “bradar”: “daveis um grande brado” ou “Bradando com boa vontade”.

Não nos pode surpreender, portanto, que, no ano de 1993, a célebre Companhia da Cornucópia tenha reparado nas potencialidades das trovas de João Barbato e as tenha levado ao palco (grande prova da orientação dramática do texto alvo da nossa abordagem). Dado o interesse desta companhia por tal texto e outros da compilação de Resende, permita-se-nos lembrar brevemente a sua história: foi fundada nos tempos finais da ditadura portuguesa, em 1973, pelos atores Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra, que provinham do teatro universitário, âmbito a partir do qual tinham feito contatos e mesmo algumas incursões na representação de peças com profissionais dos palcos. Nessa altura não dispunham de um espaço ou sede própria e conseguem sobreviver a partir do modesto apoio que lhe foi concedido pela Fundação Calouste Goulbenkian para levar a cabo um programa de adaptação de textos canonizados da literatura universal.

Desde 1975 o grupo trabalha no Teatro do Bairro Alto, lugar que lhe foi cedido oficialmente pelo governo e lhe permitiu experimentar novos modos e melhorar na

criação cênica, também sob a orientação especial da cenógrafa Cristina Reis, que substitui em 1985 Jorge Silva Melo na direção. Amiúde a companhia tem apresentado “ciclos temáticos” como convites à reflexão, frequentemente trazendo para o nosso tempo textos doutras épocas num processo de “atualização”, tal como acontece com os seus espetáculos a partir de textos pertencentes a um período de transição entre Idade Média e Renascença (como os diálogos de Anrique da Mota compilados no *Cancioneiro Geral* ou as peças de Gil Vicente) ou da época barroca (por exemplo, o caso da ópera bufa ou as peças para bonifrates de António José da Silva, o Judeu)¹⁶.

A mula, o clérigo, o alfaiate e mais lamentações é o título dado a uma Conferência-Espetáculo pensada para as escolas a propósito dos diálogos de Anrique da Mota e duma seleção de textos recolhidos por Garcia de Resende de 1516, entre os quais figura o nosso sonho erótico de João Barbato. Inserido num cenário que pretende apresentar e representar a atmosfera cultural da corte portuguesa nos finais do século XV e começos do XVI (as “gentilezas e coisas de folgar”, conforme aos termos utilizados por Garcia de Resende), revela-se como um evento assim conformado e com mais de quarenta representações. Eis uma breve adaptação da ficha técnica (Cornucópia, on line):

Seleção dos textos, organização do espetáculo e encenação	Luís Miguel Cintra
Dramaturgia	Coletiva
Contatos com as escolas Interpretação	António Fonseca e Fátima Ferreira António Fonseca, José Manuel Mendes, Luísa Cruz, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra e Rogério Vieira.
Estreia	Teatro do Bairro Alto, em Lisboa (07/10/1993) 42 representações.
Subsídios e apoios	Secretaria de Estado da Cultura / Direção Geral do Ensino Básico e Secundário do Ministério da Educação

No roteiro do espetáculo as trovas de João Barbato a Violante de Meira que são objeto do nosso trabalho ocupam o quarto lugar, fazendo parte de uma série intitulada

¹⁶ Sublinhemos, aliás, que, desde há anos, o grupo em questão trabalha no campo dinamização cultural em sentido amplo: exposições, cursos de interpretação... sobre o que nos podemos informar na sua web oficial <http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/>

“erotismo e licenciosidade” em que se exprime, por exemplo, o motivo de “não ser-se quem se é” para convidar ao pecado — eis a correspondência com o facto de ter um sonho que permite o contato sexual com a dama que se serviu outrora e que se mostrou indiferente ou nos abandonou; enganos, infidelidades, adultérios e afrodisíacos, etc. Diga-se, por outro lado, que outras trovas que também fazem parte desse repertório cancioneril da Companhia da Cornucópia são dirigidas a outra dama da Corte portuguesa, Dona Filipa d’Abreu; e estas são seguidas doutras de Diogo Fogaça “a ãa dama muito gorda” que se encostou sobre ele — eis um representativo exemplo na linha do anti-retrato descortês e contra-texto de que fala José Luís Rodriguez com respeito às cantigas satíricas galego-portuguesas (1993: 48). Esta vez o anti-retrato poetizado no *Cancioneiro Geral* é mesmo físico (pois “ventre”, “mamas”, “cu” são referidos para descrever uma “gordura sobressaliente”), com predomínio das partes baixas do corpo, protuberantes e/ou abertas que protagonizam o discurso carnavalesco focado por Bakhtin e já comentado anteriormente.

VI. CONCLUSÕES

O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende constitui em testemunho incontornável da mudança cultural que significa o final da Idade Média e o início da Renascença na vida cultural da Península Ibérica. Publicado em 1516, mostra, a partir do palco privilegiado que foi a Corte portuguesa, a progressiva inserção de uma estética nova no meio nobiliárquico e na elite social de um reino que vive uma forte expansão económica e uma eclosão social, em virtude do seu papel de relevo nesse intervalo histórico, por ser o momento decisivo da era da expansão ultramarina. O seu polifacetado compilador quis deixar constância, perante os outros reinos europeus, do que em Portugal também se fazia no campo das letras, animando a compor poesia e fazer gala do talento e da arte do versificar — o prólogo do *Cancioneiro* constitui, com efeito, um documento muito importante neste sentido.

Apelando à vontade de todos os frequentadores do círculo palaciano na procura de glória e fama (individual e também nacional), o eborense quer dar um primeiro passo recolhendo *coisas de folgar e gentilezas* e esperando que alguém ainda se venha ocupar de assuntos mais graves, quer dizer, da matéria épica:

As transformações da sociedade portuguesa de Quatrocentos e o exemplo de cortes estrangeiras com as quais o País mantinha relações (com especial relevo para Espanha, Nápoles, França e Borgonha, onde o poetas «colectivo» conhece um surto extraordinário) motivaram a introdução em Portugal de certos requintes de maneiras, de linguagem, de vestuário e de entretenimentos. Um deles — e dos mais duradouros — consiste em participar activamente na feitura de trovas, cantigas ou glosas, no decorrer dos serões palacianos (Rocha, 1979: 15).

Do ponto de vista dos géneros Garcia de Resende oferece uma classificação das composições em três grandes grupos através da TAVOADA DE TODALAS COUSAS QUE ESTAM NESTE LIVRO: um grupo chamado *De Louvor* (ou gentilezas) e outro com duas ramificações, (i) uma, genérica, que não recebe nenhuma denominação; e (ii) outra referida como *cousas de folgar*, sobre as quais o compilador se preocupa de advertir (marcando-as com o signo) na edição de 1516. Precisamente o texto ou as trovas de João Barbato que constituem o objeto de estudo do presente trabalho possui tal marca: trata-se, portanto, para o editor, de um assunto “de folgar” que gravita ao redor de um sonho erótico com uma mulher chamada Violante de Meira. Figuras no

índice logo a seguir a outra composição do mesmo autor, intitulada “De Joam Barbato, d' avisos” e levam como rubrica “Outras suas, d'ũu sonho”.

Tal como acontecia na lírica medieval galego-portuguesa, grande parte da poesia cancioneril gira em torno da mulher, sendo este motivo inspirador, fonte de sofrimento e, algumas raras vezes, também de prazer. A verdade é que as normas de gentileza conduzem o poeta ao respeito e mesmo à veneração da mulher que serve, vivendo para ela e por ela, embora isto implique padecer *congoxas, tristezas, nojos, choros, cuidados, angústias, males, pesares...* — eis uma enumeração da série de léxico relativo ao enamoramento com que deparamos no *Cancioneiro Geral*. Salvo exceções, a dama que se canta nos versos é do mesmo nível social que o poeta, mas, na nova expressão do *Cancioneiro Geral*, já não nos situamos inevitavelmente perante uma idealização, pois aqui podemos deparar com dados mais concretos e sensuais. Do mesmo modo, os nomes das senhoras cantadas não se têm necessariamente de guardar em segredo: com efeito, este aparece com frequência no *Cancioneiro*, quer de maneira explícita quer através de variados jogos criativos, como anagramas, acrósticos, etc. — alguns deles registados agora pela primeira vez em língua portuguesa e recriados com força sobretudo durante o barroco. Assim, os nomes de Violante, Guiomar ou Guerra, registam-se ali entre outros. E, se isto acontece nas chamadas gentilezas, com muita maior abertura e descaramento se agirá nas composições em que o amor entra por qualquer via no âmbito do folgar.

Como lembramos e sublinhamos no nosso trabalho, as composições têm um carácter mediato: dizem ou falam sobre indivíduos e circunstâncias conhecidas por todos os integrantes da roda palaciana. No caso da composição que nos interessou tratar aqui, versa sobre um sonho erótico que é narrado, e explicado mesmo, com todos os pormenores, à dama que foi inspiradora e co-protagonista (juntamente com o poeta) do episódio onírico. Na verdade, não nos foi possível encontrar nas fontes históricas nenhuma informação sobre João Barbato, nem na bibliografia sobre a poesia palaciana, nem tão sequer naquela que aborda particularmente a vida dos poetas que nela participam.

No que diz respeito a Violante de Meira, segundo as nossas pesquisas em fontes historiográficas e tendo em conta certos elementos registados na composição, parece

que se trataria de uma mulher pertencente à alta nobreza: conforme Aida Fernanda Dias (2003, VI: 727). D. Violante teria sido donzela da Rainha D. Leonor entre 1481 e 1482, e seria, então, umas das filhas do coudel-mor Fernão da Silveira; porém, pela nossa parte consideramos oportuno lembrar os dados genealógicos que figura na *Pedatura Lusitana-Hispânica em que se contêm várias famílias*, do português Cristóvão Alão de Morais (1943-1948 [1673]), que identifica uma Violante de Meira da época como filha de Francisco Eanes de Torres. Em qualquer caso, ligar-se-ia à mais alta aristocracia e até teria sido, verossimilmente, de mais nobre linhagem que o poeta João Barbato, pois dela se nos diz que vinha mesmo da casa da rainha.

Quanto às figuras de Vasco Palha e Rui de Sousa, trazidos à colação por João Barbato, também tentámos fornecer alguns dados biográficos que contribuam para explicar a sua presença nominal na composição em foco, embora sublinhado que resulta complicada a discriminação das suas respectivas identidades no âmbito espacial e social da Corte. Podemos dizer que estes dois indivíduos participam ali como “convidados” (embora “de pedra”): o primeiro, digno de toda a confiança, como se tivesse sido testemunha no episódio onírico e/ou depositário do relato, uma vez que o poeta acordou e se achou devolvido ao mundo real; e o segundo, frequentador de serões palacianos, parece ter sido *servidor* (admirador, namorado ou mesmo noivo) de Violante de Meira, dado o interesse mostrado por esta em que se lhe oculte a tal cortesão a experiência sexual em questão.

Por outro lado, quisemos lembrar que à listagem de temas / espaços ou cenários novos versificados em língua portuguesa, tais como visões ou infernos de enamorados, une-se o sonho erótico, que entra no *Cancioneiro* relatado abertamente, inclusive com a inserção de elementos obscenos (referências a genitais e instintos sem pejo). Depois de termos passado brevemente em revista certa tradição deste motivo, temos de sublinhar a importância de Ovídio — o autor da *Arte de Amar*, ou *Ars Amandi* — como o seu grande cultor na poesia latina e, com efeito, como já têm posto em destaque os especialistas, ele foi largamente conhecido na Idade Média e é o preferido pelos classicistas na exploração de diversos temas na compilação resendiana (Dias, 1998, V: 401). Também não pudemos deixar de ter em conta os versos recolhidos no *Cancioneiro* de Ripoll — um ponto de referência importante sempre que se fala da tradição do sonho erótico — e, evidentemente, consideramos preciso deter-nos

sobretudo noutra composição do *Cancioneiro Geral* da autoria de um erudito e latinista, João Rodrigues de Sá de Meneses.

Desta última, de difícil compreensão, fornece-se informação na rubrica acerca da destinatária e do conteúdo: (...) A ÑA DAMA QUE DISSE QUE SONHARA QUE ELE E OUTRO HOMEM ACHAVAM CERTAS DAMAS DE NOITE DESPIDAS E COMENDO PERAS E QUE ELE QUE SE PUNHA A COMER PERAS COM ELAS. Neste caso quem sonha é uma dama (inominada) e o poeta utiliza constantemente palavras potencialmente possuidoras de um duplo sentido: comer, peras... e notas eróticas como o facto das senhoras estarem despidas, o verbo “pegar”... Porém, na composição de João Barbato que é objeto da nossa análise a temática sexual apresenta-se de forma mais explícita, num tom desinibido e aparentemente livre de ataduras ou constrangimentos de tipo social ou moral. O relato é redigido em primeira pessoa, mas acrescenta-se o diálogo a partir da intervenção da mulher sonhada e um elemento que a torna também singular, a partir dessa estratégia, é a expressão do desejo e do prazer erótico em boca de uma mulher. Aliás, como é uma mulher sonhada (transvestida a partir do sonho doutrem) apresenta-se completamente livre na expressão da sua libido, sem constrangimentos nem receios.

O poeta sonha que acolhe em sua casa uma donzela da corte e declara-lhe abertamente a sua determinação de convertê-la em “dona”, quer dizer, de ter um encontro sexual com ela e tirar-lhe a virgindade. Mas a donzela assumirá depois a iniciativa, dando início ao processo de uma sedução que se converte mesmo até num “assédio sexual” do seu captor. A partir do diálogo entre ambos descobrimos que outrora a dama o tinha rejeitado, pelo que a experiência ardente do sonho funciona como uma espécie de vingança contra Violante de Meira, sendo ela agora quem deseja e quem chega a suplicar que se case com ela após a consumação do ato sexual. Ao final, lembra comicamente a desilusão e pena que lhe produziu o acordar e sair daquele fogo e excitação que experimentou.

Como já dissemos, a inserção das obscenidades como ousadias verbais nos textos do *Cancioneiro Geral* fazem parte de um jogo poético e social gerado com cumplicidade no ambiente palaciano — o *homo ludens* manifesta-se nesse círculo e os códigos de conduta entre cortesãos e entre os cortejadores e as suas damas mudam,

permitindo o que seria proibido noutra situação. O “jogo” do carnaval inverte / extrapola as normas do discurso e o “jogo” do sonho funciona da mesma maneira e, ainda, podem revelar-se em ambos os casos os desejos ocultos oficialmente.

Se aqui se nos apresentou um João Barbato “em ação” (embora fictícia, sonhada), na outra composição do autor deparamos com “avisos” para servir as damas, quer dizer, deparamos com o João Barbato “em reflexão” ou “em conclusão”. O tipo de pensamentos que se exprimem nesse outro texto parecem os mesmos: entre outras questões ali comentadas, diz-se que o cortejador nunca tem de procurar uma mulher de menor linhagem, mas “de alto estado”; deve “pôr-lhe as mãos sem medo que s’aqueixe” e ainda cumpre que tenha presente a todo o momento que, embora se defenda, “todo seu bom defender / é fingido”. Na verdade, se as trovas em questão vêm entroncar com a linha dos *enseignements*, também devemos dizer que estas, por sua vez, remetem para a tradição ovidiana dos conselhos sobre as relações amorosas do *Ars amandi*, poema didático que fornece orientações sobre o lugar de encontro das mulheres, os passos a dar para a sua conquista e para a conservação e/ou recuperação da paixão, etc. Também sob um olhar contrário à ordem moral oficial, Ovídio recomenda ao sedutor pedir à mulher a satisfação do seu desejo sexual, porque, embora ela se possa recusar, o facto de ser solicitada representará para ela um prazer, ao mesmo tempo que aconselha à mulher não ceder demasiado depressa para aumentar a excitação. As observações de João Barbato coincidem plenamente, portanto, com estas de longo percurso e ampla fortuna.

Neste sentido, cabe falar da intertextualidade ou de certa unidade no breve cancionzinho do poeta cortesão Barbato, que, aliás, apresenta sempre um discurso dirigido a um destinatário (os cortesãos ou Violante de Meira) por uma voz que conhece e revela o vivido e sonhado. Com efeito, tal como advertimos ao longo das anteriores páginas, consideramos esse conceito de intertextualidade como a relação estabelecida entre as composições de forma que a unidade a focar já não seja apenas uma composição, mas um mosaico maior, pois dialoga, reproduz, mistura, corrige...

Por outro lado, em qualquer história do teatro português, quando se abordam as origens, encontramos referências a alguns textos do *Cancioneiro Geral*. Comentámos que cinco peças de Anrique da Mota sobressaem aqui particularmente — ao ponto de ser considerado este autor o iniciador do que será a eclosão definitiva do género

dramático com Gil Vicente. Mas ao lado de tal privilegiado antecedente, também se consideram esboços teatrais outros poemas pela sua forma dialogada, vivacidade, apóstrofes e outras formas de apelação de interlocutor(es), etc. Precisamente por todos esses aspetos, que no caso de João Barbato conduzem à livre e simétrica expressão do desejo sexual masculino e feminino, a célebre Companhia da Cornucópia selecionou um grupo de poemas do *Cancioneiro Geral* para levar ao palco e explorar (para- ou proto-) dramaticamente. Um deles, como vimos, foi o sonho objeto do nosso trabalho, o que tivemos em conta do ponto de vista da sua receção na atualidade, enumerando os elementos que contribuíram para tornar possível a sua encenação.

Com o nosso estudo elaborado como Trabalho de Fim de Graduação pretendemos contribuir para destacar a novidade e originalidade de um texto que é o relato de um sonho erótico versificado em língua portuguesa, confrontando-o com as coordenadas espaciais e cronológicas em que se inscreve. Nem do ponto de vista humorístico e/ou obsceno nem como relato detalhado num código “sério”, encontramos outro caso temático semelhante em toda a literatura peninsular cancioneril de Quatrocentos — nem nas recolhas de Baena nem de Santilhana nem de Hernando del Castilho, cujo título de *Cancionero General de muchos y diversos autores* inspirou diretamente o compilador eborense, assistimos a uma revelação de experiência onírica de tais características.

Muitas das composições acabam por se tornar coletivas, intervindo nelas vários poetas por meio do sistema de “ajudas” ou “perguntas e respostas” ou inserindo nos seus versos uma convocação a frequentadores/as da Corte para a participação e cumplicidade — no caso do sonho poetizado de João Barbato são apelados, com efeito, Violante de Meira, Vasco Palha e Rui de Sousa, os dois últimos também apelados noutros textos da vasta coletânea portuguesa. Insistimos em que o jogo social do círculo palaciano, como meio de passatempo e animação, fornece permissão para exprimir livremente sensações e desejos que não seria possível nem aceite por produtores nem por recetores em ausência de tais condições rituais.

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALATORRE, Antonio (2003), *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BAKHTIN, Mikhail (1987), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- BARATA, José Oliveira (1993), *Invenções e cousas de folgar Anrique da Mota e Gil Vicente*. Coimbra: Minerva.
- BLECUA, José Manuel ed. (1969), *Obra poética. Francisco de Quevedo*, Volumen I, Madrid: Castalia.
- BRAGA, Teófilo (1871), *Historia da poesia portuguesa. (Eschola Herpanhola). Seculo XV. Poetas Palacianos*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1990), *Literatura portuguesa medieval*, Lisboa: Universidade Aberta.
- CASAS RIGALL, Juan (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- CAILLOIS, Roger (1986), *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cancioneiro geral: cum preuilegio* / [Foy ordenado e eme[n]dado por Garcia de Reesende fidalguo da casa del Rey nosso senhor e escriuam da fazenda do principe] (1516), Almeirim: Hermão de Campos. Disponível on line em http://purl.pt/12096/6/res-111-a_PDF/res-111-a_PDF_24-C-R0150/res-111-a_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf [Consulta 29-VI-2016].
- CHEVALIER, Jean (1986), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- DIAS, Aida Fernanda ed. (1990-1993), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vols. I, II, III e IV. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1998), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, V A temática*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2003), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, VI Dicionário comum, onomástico e toponímico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ENCINA, Juan del (1978), *Obras completas*, II. Madrid: Espasa Calpe.
- FERNANDES, Geraldo Augusto (2006), *Fernão da Silveira: poeta e coudel-mor*. Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Letras na

Universidade de São Paulo em 2006. Disponível on line em www.teses.usp.br/teses/.../8/8150/.../TESE_GERALDO_AUGUSTO_FERNANDE_S.pdf [consulta 27-IV-2016].

— (2011), *O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Tese de Doutorado defendida na Universidade de São Paulo em 2011. Disponível on line em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-15092011-130549/en.php> [consulta 30-III-2016].

FERREIRA, Tarracha, Maria Ema (1994), *Antologia do Cancioneiro Geral*, Lisboa: Ulisseia.

FIGUEIREDO, Fidelino de (1966), *História literária de Portugal (Séculos XII-XX)*. Lisboa: Companhia Editora Nacional.

GOMES, Maria dos Prazeres (1998), “O *Cancioneiro* de Resende e a urdidura do signo barroco”, in Thomas F. Earle (org. e coord.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, II (1 a 8 de Setembro de 1996, Universidade de Oxford). Oxford / Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, pp. 739-744.

HUIZINGA, Johan (1984), *Homo ludens*. Madrid: Alianza.

KRÖLL, Heinz (1984), *Eufemismo e o disfemismo no português moderno*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa-Biblioteca Breve.

LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (1993), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho.

LAPA, Manuel Rodrigues (1970), *Cantigas de escarnho e mal dizer dos Cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.

LE GOFF, Jacques (2003), *História e Memória*. Campinas: Unicamp.

LOPES, Graça Videira (1998), *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses. Sátira, zombaria e circunstância no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Estampa.

MARTINS, Mário (1997), *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

MATOS, Gregório de (1999), *Obra poética completa*, II. Rio de Janeiro / São Paulo: James Amado.

MENDES, Margarida Vieira (1993), “João Barbato”, in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 332-333.

- MONSON, D. Alfred (1981), *Les "Ensenhamens" occitans: essai de définition et de délimitation dun genre*. Paris: Klincksieck.
- MORALEJO, José Luis ed. (1986), *Cancionero de Ripoll*, Barcelona: Bosch.
- MORAIS, Cristóvão Alão de (1943-1948 [1673]), *Pedatura Lusitana-Hispânica em que se contêm várias famílias Nobre e Ilustres [Pedatura Lusitana: nobiliário de famílias de Portugal]*, IV. Porto: Livraria Fernando Machado.
- MORÁN CABANAS, Maria Isabel (1999), “O deslouvre das damas no *Cancioneiro Geral*”, *Agália* 59, pp. 333-350.
- (2001), *Traje, gentileza, e poesia. Moda e vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Estampa.
- (2002), “Un curioso manual de etiqueta no Cancioneiro Geral: as trovas de Coudel-Mor Fernão da Silveira”, in Juan Casas Rigall e Eva M^a Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 459-472.
- (2003), *Festa, teatralidade e escrita. Esboços teatrais no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor-Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística da Universidade da Coruña.
- (2005), “*Coisas de Folgar* redigidas por Garcia de Resende: alguns retratos caricaturescos”, *Signum*, n^o 7, pp. 41-62.
- Ordenações Manuelinas*. Disponível on line em <http://www1.ci.uc.pt/ihiti/proj/manuelinas/> [Consulta: 01/V/2016].
- OSÓRIO, Jorge A. (2005), “Do *Cancioneiro* ordenado e emendado por Garcia de Resende”, *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, 22, Porto, pp. 291-335.
- PAREDES NUÑEZ, Juan (2010), “El cancionero profano de Alfonso X, El Sabio”, *Verba*, Anexo 66, pp. 148-150.
- PRIETO, Maria Helena, PRIETO João Maria e PENA, Abel do Nascimento (1995), *Índices de Nomes Próprios Gregos e Latinos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RIBEIRO, Cristina Almeida (1991), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Comunicação.
- , dir. (2012), *ECHO: poetry and poets from the Cancioneiro Geral*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas. Disponível on line em

<http://www.comparatistas.edu.pt/investigacao/morphe/echo---poesia-e-poetas-do-cancioneiro-geral.html> [Consulta 29-II-2016].

- ROCHA, Andréa Crabbé (1951), *Esboços dramáticos no Cancioneiro Geral*. Coimbra: Coimbra Editora.
- ed. (1973), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, II. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- (1979), *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- RODRÍGUEZ, José Luís (1993), “A mulher nos Cancioneiros. Notas para um anti-retrato descortês”, in Aurora Marco, coord.: *Simpósio Internacional Mulher e Cultura* (Santiago de Compostela, 27-29 de Fevereiro de 1992), Universidade de Santiago de Compostela, pp. 43-67.
- (2005), “As formas verbais contractas de P5 no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Algumas considerações”, in Maria Aldina Marques, coord.: *Ciências da linguagem: 30 anos de investigação e ensino*, Braga: Universidade do Minho, pp. 261-282.
- SÁNCHEZ TARRÍO, Ana María (2001), *Formación humanística y poesía romance en el Cancioneiro Geral de García de Resende*. Tese defendida na Universidade de Santiago de Compostela em 2001.
- (2005), “Notas sobre a biblioteca do fidalgo quinhentista João Rodrigues de Sá de Meneses”, *Euphrosyne*, 33, pp.167-186.
- (2009), *Paisagem e erudição no Humanismo português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAVANI, Giuseppe (1984), “O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer”, *Boletim de Filologia*, nº XXXIX, pp. 59-74.
- Teatro da Cornucópia*. Disponível on line em <http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/> [Consulta 29-VI-2016].
- VERDELHO, Evelina, ed. (1994), *Livro das obras de Garcia de Resende*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ANEXO

1. "DO SONHO DE JOÃO BARBATO": CRITÉRIOS DE EDIÇÃO E PROPOSTA DE FIXAÇÃO DO TEXTO

Para a fixação do texto alvo do nosso estudo, as trovas que João Barbato dedica a Violante de Meira, partimos da edição do *Cancioneiro* de 1516 que está disponível online no *site* da Biblioteca Nacional de Portugal, sempre tomando também como pontos de referência a ter em conta para a consideração de critérios e leituras as edições de Aida Fernanda Dias (1993) e de André Crabbé Rocha (1973).

I. Atualizaram-se as grafias, salvo quando a atualização é incompatível com o sistema fonológico do português da época (ex. f>s).

II.

1. Desenvolveram-se as abreviaturas (exs. v^a>vos: metyu>meti-vos; &>e; n^a>nos, m^a>mos: n^a hyrm^a>nos irmos).

2. Separaram-se vocábulos atualmente grafados de forma separada (rruydessousa> Rui de Sousa), utilizando o apóstrofo nos casos de elisão (exs. disseu>diss'eu; trouxaqui>troux'aqui; parele>par'ele; queu>qu'eu) e o hífen nas formas enclíticas (ex. perdoayme>perdoai-me).

3. Introduziram-se maiúsculas nos nomes próprios (exs. Violante de meyra>Violante de Meira, barbato>Barbato).

4. Pontuou-se com contenção, mas marcando pertinentemente o perfil dialógico e a força expressiva do texto.

5. Introduziram-se acentos apenas quando se consideraram necessários para marcar que se salvaguarda a rima (ex. menencia>menencória) e evitar os equívocos que se podem derivar das homónimas (ex. “soya a servir>soía a servir”) ou no caso dos diacríticos (ex. uos>vós, pron. tónico).

III. a) Quanto ao sistema vocálico:

1. Substituiu-se o y com valor vocálico ou semivocálico por i (exs. daveys>daveis; doy>doi; deytado>deitado; foy>sois); u com valor

consonântico foi atualizado em v (exs. estrouynhado>estrovinhado; tyuemos>tivemos); u sem valor fonético nas sequências “gua”, “guo” foi suprimido (exs. escheguastes>chegastes; aguora>agora; amiguo>amigo).

2. Atualizou-se a grafia das vogais e ditongo nasais em -m na posição final de palavra (exs. nê>nem; cõ>com; mam>mão; temporam>temporão).

Essas vogais e ditongos nasais em posição final transcreveram-se como na atualidade, visto que perante um levantamento de terminações nasais do *Cancioneiro Geral* e doutros textos contemporâneos chega-se à conclusão de que a sua pronúncia seria idêntica à de hoje; aliás, já se generaliza neste período a forma -ão (mão, serão, etc.). Há uma exceção, no último verso da primeira esfrofe: “ja creo que sam perdida”; mantivemos a forma “sam” da 1ª pessoa do presente de ser. Mas mantivemos a grafia ãa porque não se trata de um ditongo. Em “não no saiba Rui de Sousa” mantivemos a forma do clítico, com a consoante inicial /n/ que surge como desenvolvimento epentético depois do ditongo nasal.

3. A métrica e a rima do *Cancioneiro* demonstra que já se tinha dado nesta época a crase das vogais duplas etimológicas e não etimológicas, pelo que se reduziram ambas (exs. fee>fe, pees>pés).
4. Dada a rima do ditongo final decrescente ai com ae, atualizou-se a grafia em ai (ex. levaes>levais).
5. Conservou-se o o em homillo-me, sospeita etc., porque talvez represente uma vogal de maior grau de abertura que o u atual. E no vocábulo Deos também se manteve o o por ser esta a forma maioritária no *Cancioneiro Geral*.
6. Relativamente ao h atualizou-se o seu uso (exs. Johão>João, ho>o, he>é).

b) Quanto ao sistema consonântico:

1. Reduziram-se as consoantes geminadas. Simplificaram-se, excepto -rr- e -ss- intervocálicos, dado o seu valor fonológico (exs. donzella>donzela; rrainha>rainha; rrifo>riso).

2. Atualizou-se a grafia de *c/ç* diante de *e* e *i*, retirando a cedilla e distribuiu-se adequadamente segundo as grafias de hoje *s/ss* (exs. *çytada*>*citada*; *descalçey*; *conheçy*>*conheci*).
3. No radical do verbo *disse* / *dixestes* mantivemos a dualidade das formas porque representa, verossimilmente, uma situação de variação ou coexistência de radicais diferentes na língua oral.

* Observações

- Naturalmente, respeitamos as variações relativas, por exemplo, às formas verbais de P2/P5 no *Cancioneiro Geral*, muito frequentes na compilação, dado que a imensa maioria dos seus textos são dialógicos, como é o caso do poema de João Barbato dirigido a Violante de Meira. Deparamos ali ora com a terminação verbal contrata (-ês: *verbi gratia*, serês), ora com a ditongada (-eis, *verbi gratia*, vinheis)¹.
- Empregamos itálico na única expressão em castelhano registada no texto.

TEXTO

DE JOÃO BARBATO A VIOLANTE DE MEIRA.

- Senhora, contar-vos-ei,
preguntai a Vasco Palha,
de um sonho que sonhei,
e do prazer que tomei
5 tornou-se-me em namigalha.
Vós vinheis de casa da Rainha,
vós dizeis que fogida
e dizendo: - Oh mezquinha,
pois ventura tal é minha
10 ja creo que sam perdida!

E daveis um grande brado:
-Quem se doi daquesta dama?
Eu jazia ja deitado,

¹ Para informação sobre essa variação e reflexão sobre a presença de ambas as formas seguimos as considerações sobre tipos e situações (rima *versus* não rima) apresentadas por José Luís Rodríguez a partir principalmente do *Cancioneiro Geral*, embora sem excluir outras obras coetâneas deste (Rodríguez, 2005: 261-282).

15 acordei estrovinhado
e saltei fora da cama.
E eu vos não conheci,
quando foi pela primeira,
mas depois que vos bem vi,
senhora, disse assi:

20 - Sois Violante de Meira!

Quando chegastes a mim,
vós ficastes bem citada,
e dixestes: - Oh, coitada!,
não achava outra pousada,
25 o demo me troux´ aqui!
- *A la fe*, diss´eu, donzela,
serês minha convidada,
pois vos tenho na pinguela,
eu creio que sois aquela
30 que dona serês tornada.

Vós vinheis este serão
mais vermelha que a brasa;
eu fui logo temporão
e tomei-vos pela mão,
35 meti-vos dentro em casa.
Ali, dezieis, senhora:
- Ó, por amor dos donzes,
por mercê lançai-me fora,
perdoai-me por agora,
40 homilho-m´a vossos pés.

- Al me podês vós rogar,
respondi, senhora, eu,
mas de vos esta quitar,
eu seria de tachar
45 por muito mais que sandeu.
Então, senhora, vos via
em tamanho desbarato
que vossa mercê dizia:
- Pois ventura tal é minha,
50 entregai-vos, João Barbato!

Estas rezões acabadas,
por delas não fazer custa
nem despender mais palavras,
descalcei logo as bragas
55 e aparelhei-me de justa.
Eu vos posso afirmar
e dar de mim esta fe
que não tivemos vagar
pera nos irmos lançar

60 e começámos em pé.

Despois disto começado,
vós dissestes ãa cousa:
- Pois ja tal é meu pecado,
amigo, sede lembrado

65 não no saiba Rui de Sousa.
Respondi-vos desta guisa:
- Não tendeis esta suspeita,
mas por ver vossa devise
desvesti esta camisa:
70 quero ver como sois feita!

Vós desvestistes-vos logo
e oulhastes bem par' ele.
Quando vi o mais do jogo,
eu ardia em tal fogo
75 que não cabia na pele!
Tornastes-vos a vestir
e lançastes vossos contos,
começastes de carpir:
- Quem me soía a servir
80 me faz andar nestes pontos!

Bradando com boa vontade:
- Ó meu senhor e amigo!,
pois levais a virgindade,
obrai ora piadade,
85 e casai ora comigo!
- Eu o quero ja fazer,
senhora, por consciencia,
mas vós tínheis o poder
e eu nunca pude haver
90 ãa vossa audiência.

Vós vistes que me prazia,
senhora, de eu querer,
e vossa mercê fazia
consigo tal alegria
95 que choráveis com prazer.
E a mim, que não pesava,
me matava bem de riso,
porque, senhora, cuidava
que aquilo que sonhava
100 que era em todo meu siso.

Toda a noite trabalhei
em andar neste embeleco,
mas sabeis: quando acordei,
eu certamente m' achei

105 um muito valente peço.
Que assim Deos me dei vitoria
em tal prazer qual estava,
despois houve menencória
por perder aquela groria,
110 senhora, em qu'eu estava.

2. GLOSSÁRIO

Al, pr. indef. Outra coisa: «- Al me podês vós rogar,».

Aparelhar-se, v. Preparar-se, dispor-se, aprontar-se: «descalcei logo as bragas / e aparelhei-me de justa».

Bragas, s. f. Usado no plural. Peça de vestimenta utilizado ao longo de toda a Idade Média e, de regra, tecidas em linho bragal. Embora originariamente descessem até ao tornozelo, o aparecimento das calças coladas ao corpo fez com que estas se tornassem cada vez mais curtas: «descalcei logo as bragas / e aparelhei-me de justa».

Camisa, s. f. Peça de roupa feminina: «desvesti esta camisa, / quero ver como sois feita».

Carpir, v. Prantear, chorar: «começastes de carpir: / - Quem me soía a servir / me faz andar nestes pontos!».

Citada, 1. Part. de citar. Referida, mencionada anteriormente. 2. Part. de [ex]citar. Forma apocopada de excitada, dado o contexto, pois veja-se que a dama se encontra em estado de grande alteração e mais vermelha do que abrasa: «- Sois Violante de Meira! / Quando chegastes a mim, / vós ficastes bem citada,».

Conto, s. m. Na locução «lançastes vossos contos», ou seja, fizestes vossas contas.

Custa, s. f. Esforço, trabalho: «por delas não fazer custa».

Desbarato, s. m. Derrota, desperdício, ruína; “vender ao desbarato”: vender por vil preço: «Então, senhora, vos via / em tamanho desbarato / que vossa mercê dizia: / - Pois ventura tal é minha, / entregai-vos João Barbato».

Despender, v. Gastar: «nem despender mais palavras».

Devisa, s. f. Divisa, marca distintiva do seu corpo. Neste caso refere-se às partes íntimas da mulher: «-Não tendes esta sospeita, / mas por ver vossa devisia / desvesti esta camisa, / quero ver como sois feita».

Donzel, s. m. Moço fidalgo e galante, ainda não armado cavaleiro; espécie de pajem: «-Ó por amor dos donzes, / por mercê lançai-me fora».

Embeleco, s. m. Enredo, engano, embuste em que se utilizam palavras amáveis e até promessas apeteceíveis ou tentadoras: «Toda a noite trabalhei / em andar neste embeleco, / mas sabeis: quando acordei,».

Estrovinhado, adj. Estremunhado, mal acordado e ainda estonteado após o sono: «Eu jazia já deitado, / acordei estrovinhado / e saltei fora da cama».

Justa, s. f. Torneio medieval ou competição de cavalaria organizada como passatempo ou diversão ao longo da Idade Média e no Renascimento que se fazia em praça cercada - nas festas celebradas na corte um dos espetáculos mais recorrentes e vistosos eram as justas, de que há várias descrições no Cancioneiro. Ora, no texto em questão o termo alude, metonimicamente, à arma ali usada: lança ou espada com o valor eufemístico por analogia de órgão sexual masculino: «descalcei logo as bragas / e aparelhei-me de justa».

Lançar, v. Arrojar-se, deitar-se – neste caso para ter relações sexuais: «que não tivemos vagar / pera nos irmos lançar / e começámos em pé».

Menencória, s. f. Forma deturpada de “melancolia”, derivada, provavelmente, a partir de “menencórico” (=melancólico): «despois houve merencória / por perder aquela gloria».

Peco, adj. Tomado, por vezes, substantivamente, como no caso deste poema. Fraco; tolo, néscio, com pouca inteligência ou juízo: «eu certamente m' achei / um muito valente peço».

Pinguela, s. f. Pauzinho com que se arma o laço para apanhar pássaros; armadilha. Neste caso tem um sentido metafórico e até um duplo valor, já que a dama também foi apanhada ou “caçada” (pelo indivíduo a quem pediu proteção) e, ainda, pode referir o órgão sexual masculino: «pois vos tenho na pinguela, / eu creio que sois aquela / que dona serês tornada».

Rezão, s. f. Razão, argumentação apresentada: «Estas rezões acabadas, / por delas não fazer custa / nem despende mais palavras».

Sandeu, adj. Louco, tolo, maluco, doido, pateta, pouco avisado perante uma situação: «Al me podês vós rogar, / respondi, senhora, eu, / mas de vos esta quitar, / eu seria de tachar / por muito mais que sandeu».

Siso, s. m. Sentido, inteligência: «que aquilo que sonhava / que era em todo meu siso».

Tachar, v. Chamar, apelidar, apodar; notar defeito, censurar: «eu seria de tachar / por muito mais que sandeu».